

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE FANTASTIQUE COMME « POÉTIQUE DE L'ÉGAREMENT » : L'ESPACE PIÉGÉ

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JONATHAN BELLEROSE

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier Rachel Bouvet, directrice de ce mémoire, pour son indéfectible soutien. Sa patience a su suppléer à la mienne.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	V
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
TOPOGRAPHIES ET PARCOURS DU FANTASTIQUE.....	10
1.1. Consensus et indexation réaliste.....	10
1.1.1. Les lieux de l'habitude.....	13
1.1.2. Imprécisions et stéréotypes.....	15
1.2. Caractère instable du cadre fantastique.....	17
1.2.1. Hétérogénéité et structure : au seuil de la civilisation.....	18
1.2.2. Le parcours spiralé.....	22
1.2.3. Les lieux intermédiaires.....	27
1.2.4. Des personnages « portés » par les lieux.....	27
1.3. Habiter le fantastique.....	29
1.4. Le décor fantastique.....	40
1.4.1. L'homme comme élément décoratif.....	40
1.4.2. La théâtralité.....	42
1.4.3. L'obscurité nécessaire.....	43
CHAPITRE II	
EMBRAYEURS ET INDÉTERMINATIONS.....	48
2.1. Les embrayeurs comme support de l'hétérogène.....	50
2.2. Les embrayeurs comme modificateurs de tonalité.....	55
2.2.1. Les débrayeurs et les leurres.....	63
2.3. Les indéterminations et l'effet d'étrangeté.....	66
2.4. Les aberrations spatiales.....	68
2.5. Les espaces intercalaires.....	73
2.6. Le jeu des repères.....	76

CHAPITRE III	
LES TROPES ET PROCÉDÉS LITTÉRAIRES.....	81
3.1. Les figures et procédés de la négation.....	81
3.1.1. Antithèses et oxymores.....	81
3.1.2. La comparaison.....	84
3.1.3. L'onomastique	86
3.1.4. Les énumérations, la répétition et l'effet de liste	91
3.1.5. Les doublets négatifs	94
3.1.6. La prétérition rhétorique et les effets de retardement	95
3.1.7. Les figures du vide, les trous et les absences.....	97
3.2. Le paysage « sensible »	100
3.3. Le paysage « senti »	106
3.3.2. Le glissement et la connotation	110
CONCLUSION	113
APPENDICE A	
ÉTAPES DE L'ISOLEMENT DU PROTAGONISTE DU « DERNIER VOYAGEUR » ..	119
BIBLIOGRAPHIE	120

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la problématique de l'espace fantastique. Ce paramètre sous-estimé se révèle à la fois l'un des principaux facteurs d'égarement du lecteur et l'une des avenues les plus révélatrices des mécanismes du texte. L'analyse se fonde sur un corpus fantastique d'appartenance belge, regroupant des textes de Thomas Owen (« La Truie » et « 15.12.38 ») et de Jean Ray (« Dürer, l'idiot », « Le Dernier Voyageur » et « Le Psautier de Mayence »).

Cette étude examine d'abord l'importance de l'adéquation réaliste de ces espaces. Elle rassemble les données topographiques que renferme le corpus et elle en analyse les paradigmes en vue de circonscrire les principaux lieux d'ouverture. Ne découvrant que des descriptions lacunaires, elle y discerne une stratégie de saturation du cadre qui raffermir les assises réalistes tout en disséminant un flou essentiel dans la configuration des lieux. Le mémoire s'attarde ensuite aux parcours des différents protagonistes pour y révéler une constante, celle du rétrécissement de la topographie jusqu'à l'exiguïté de l'espace du phénomène. Cette constatation entraîne un questionnement au sujet de l'habitabilité du fantastique, qui découvre un double mouvement, d'abord d'invasion et de contamination, puis de résistance. Cette propension explique l'impossibilité de l'habiter et détermine un rapport particulier au monde, qui désigne l'espace fantastique comme étant l'une des instances du phénomène. Partant de ce constat, l'étude se penche sur les caractéristiques des principaux décors de formation fantastique pour y déceler une forme particulière de théâtralisation, une tendance à réifier les personnages ainsi qu'un usage singulier de la luminosité.

Dans le but de déterminer plus avant les ramifications du processus, le mémoire emploie les notions « d'embrayeur » et de « débrayeur » pour y relever une caractéristique fondatrice, l'hétérogénéité. Il précise ensuite leur contribution à la conception de l'espace et différencie leurs divers usages. L'étude détaillée de ces procédés fondamentaux conduit à l'analyse des aberrations spatiales, des indéterminations et des jeux de repères spatiaux.

Finalement, l'analyse focalise sur les spécificités textuelles de ces espaces et s'attarde aux figures et aux tropes qui les marginalisent. Ainsi, l'antithèse et l'oxymore, la comparaison, la répétition, l'énumération et l'effet de liste, l'onomastique, le doublet négatif, la prétérition rhétorique, les effets de retardement et les figures du vide, les trous et les absences définissent la singularité de ses paramètres. Par la suite, l'analyse du paysage « sensible », tablant sur les personnifications, dévoile l'une des stratégies essentielles de ces textes. En dernier lieu, l'étude du paysage « senti » examine la contribution des sollicitations « sensuelles » à la constitution de ces espaces.

Mots-clés : Égarement, espace, fantastique, hétérogénéité, Jean Ray, Thomas Owen, littérature belge

INTRODUCTION

Suite aux querelles des théoriciens qui ont problématisé les délimitations et l'existence d'un « genre » fantastique, que certains préfèrent reléguer au seul rang d'effet, une frontière taxinomique s'est consolidée : un fantastique moderne, raffiné et complexifié, s'opposerait aux contes canoniques, librement regroupés sous cette étiquette, qui se conforment à une certaine facture dont les paramètres sont toujours débattus. Suffisamment figée pour être parodiée, cette structure comporte tout de même trop d'exceptions pour être fixée par les théoriciens. On lui reconnaît un point d'ancrage dans l'esthétique réaliste afin de s'assurer l'adhésion du lecteur qui s'attend, invariablement, à être emporté et berné par la mécanique des textes. Cette démarche, sorte de pacte de lecture, rassemble une série de phénomènes qui visent, indépendamment de l'analyste concerné, à construire un parcours qui imposera la solidité du surnaturel, de sorte que l'irréel surgira en toute fin de récit et postulera sa propre réalité. Ce processus transite obligatoirement par certaines étapes dont l'un des supports textuels les plus considérables demeure l'espace et les stratégies et procédés narratifs qui lui sont liés. En effet, les lieux forgent l'espace de réception esthétique qui permet au lecteur d'accéder à l'effet fantastique. Ils instaurent un réseau de repères qui serviront à confondre, à brouiller les catégories et à créer une « poétique de l'égarement ». Derrière les miroitements réalistes reposent les quelques fissures textuelles qui effectueront les glissements et les transformations requis. L'entrelacement des référents spatiaux laisse entrevoir, à travers les ambiguïtés et les saillies, le parcours qui garantit l'efficacité de la nouvelle. Bien qu'il soit, à l'origine, un réseau de signifiants proposant les avantages de la mimésis, le lieu fantastique devient la clé de voûte de l'égarement du lecteur et, à ce titre, s'impose comme le pilier de cette mise en scène. L'étude des lieux s'ouvre donc sur une étude de la structure.

Ainsi, il convient de se positionner par rapport aux conjectures définitoires qui ont aiguillé la vaste majorité des études occupées par la question du genre. En accord avec les théories de Caillois¹, nous consentons à attribuer aux nouvelles canoniques un même schéma

¹ Roger Caillois, *Obliques* précédé de *Images, images...*, Paris, Stock, 1975, p.13-44.

gravitant autour d'un point de rupture avec le réel. Toutefois, à l'encontre de Fabre², de Lovecraft³ et de quelques autres, nous croyons que l'assimilation des variations identitaires du fantastique aux seules résonances de la peur est réductrice. En outre, nous considérons, à la suite des tenants des théories de la lecture comme Rachel Bouvet⁴, que ces récits sont caractérisés par un effet de lecture particulier. Conséquemment, nous sommes contraints de verser dans la pétition de principe dans la mesure où nous jugeons que l'effet existe empiriquement et qu'il résulte d'une structure particulière dont les paramètres textuels peuvent être déterminés. Selon cette optique, l'étude de l'espace se distingue comme une des voies d'accès privilégiés aux « mécaniques » de cet effet. Il faudra donc s'intéresser aux rôles que peuvent assumer les lieux dans un tel contexte tout en revisitant, sommairement, les procédés qui leur sont propres et qui engendrent, au sein de l'économie textuelle du fantastique, une « poétique de l'égarement ». On désignera ainsi un phénomène selon lequel le lecteur suit docilement un parcours piégé, n'exhibant qu'une réalité de surface, où se manifestent rapidement des indices brouillant les catégories spatiales admises (distorsions spatiales et autres).

Jusqu'à présent, la critique ne s'est guère intéressée aux particularités de l'espace fantastique. De concert, les théoriciens réitèrent son importance et rappellent son rôle fondateur, sans plus... Récemment, l'intérêt renouvelé des études littéraires pour l'espace s'est communiqué aux discours critiques et plusieurs ont derechef insisté sur son importance primordiale (Fabre, Goimard⁵ et Malrieu⁶), sans toutefois approfondir ses attributions. Parmi les rares traités qui abordent véritablement le sujet, il faut mentionner d'emblée l'essai de

² Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 516 p.

³ H. P. Lovecraft, *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Christian Bourgois, 1969, 164 p.

⁴ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, Montréal, Balzac-Le Griot, 1998, 306 p.

⁵ Jacques Goimard et Roland Stragliati, « Histoires d'aberrations », *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977, 406 p.

⁶ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 p.

Rachel Bouvet *Étranges récits, étranges lectures* qui s'intéresse prioritairement aux subtilités de l'effet de lecture. Cependant, ses démonstrations intègrent des motifs qui révèlent bien souvent la complexité et la diversité d'éléments spatiaux « typiques ». L'ouvrage développe donc certains outils de compréhension de l'espace qui seront incorporés à nos analyses (parcours, aberrations spatiales, découpage de l'espace, etc.). Incidemment, Grivel⁷ et Chareyre-Mejan⁸ ont été préoccupés par la question de l'espace fantastique. Il semble étrangement, dans le cas de *Fantastique-fiction* à tout le moins, qu'il soit advenu des paradigmes de l'espace ce qu'étaient les premiers essais définitionnels des motifs fantastiques : des listes. Grivel, en effet, propose une liste arbitraire des facteurs et des endroits d'intérêt du genre. Ses réflexions restent néanmoins une contribution significative à l'étude de ces espaces. À son tour, Chareyre-Mejan a considéré les avenues de l'espace fantastique. Son approche philosophique l'amène à exposer une théorie du lieu tablant sur sa dimension ontologique. Les rapports de l'espace et du réel mettent alors en lumière l'influence de leur degré d'adéquation. Sans ancrage textuel, la solution qu'avance ce théoricien ne résout pas intégralement la problématique de ces espaces, mais porte, par son interrogation, plus avant les ramifications de sa recherche. Comme les outils analytiques sont peu nombreux, il s'avère nécessaire d'emprunter des voies d'accès quelque peu atypiques qui ne correspondent pas à celles associées au fantastique. Des ressources insoupçonnées surgissent, par exemple, des théories de la description parmi lesquelles les études d'Hamon se révèlent un outillage essentiel.

En effet, les études de Philippe Hamon à propos du descriptif⁹ permettent de repérer et de décrypter plusieurs des stratégies d'énonciation prisées par les fantastiqueurs. Ses analyses lumineuses auraient suffi à décoder autrement l'espace fantastique, mais l'étude aurait été entièrement sous l'égide de la linguistique, ce que nous tenions à éviter. Par contre, l'essence principalement descriptive des fragments articulant les paradigmes de l'espace facilite l'application de ces concepts. Les efforts de théorisation d'Hamon indiquent, bien

⁷ Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 254 p.

⁸ Alain Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, 196 p.

⁹ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, 4^e éd. rév., Paris, Hachette, 1993, 247 p.

souvent, des pistes de recherches stimulantes pour découvrir les stratagèmes qui sous-tendent la formation des décors piégés.

Rapidement, il convient d'alléguer quelques fondements théoriques jugés acquis. Il faut bien évidemment reconsidérer la dimension mimétique de l'espace. Primordiale, elle convoque corollairement son envers : les métamorphoses et les transfigurations des décors. Même si ces notions seront étayées ultérieurement, il est nécessaire d'insister sur la neutralité première de ces endroits, d'essence réaliste. La proximité du phénomène altère leurs propriétés et c'est bien souvent à travers le regard du protagoniste que le lecteur constate la fantasticalité du lieu. La notion du « devenir » est la clé de sa structuration dans la mesure où la contamination s'effectue dans la lenteur. Première instance de spoliation de l'espace, elle en guide, en filigrane, l'organisation.

Parmi les tentatives définitoires qui se sont succédées, celle de Jacques Finné¹⁰ s'illustre en avançant quelques notions qui facilitent notre progression. Malgré son originalité, la finesse et les nuances de ses démonstrations n'ont pas suffi à charmer ses successeurs qui ont récusé en bloc ses théories et l'escamotent volontiers lorsqu'il s'agit de retracer l'historique définitionnel du genre. Sans adhérer pleinement au motif organisationnel de « l'explication », la structure qu'il ébauche démontre efficacement le fonctionnement basique des contes fantastiques. Un vecteur de tension, subsumant toutes dérivations insolites, hiatus, marques de surnaturel et autres, s'y est vu octroyer le titre de « souffle fantastique¹¹ ». Ce processus correspond à ce que d'autres surnomment « montée paroxystique » et résume donc l'accumulation de tout procédé, stratagème ou motif façonnant le texte pour y déclencher la rupture.

¹⁰ Jacques Finné, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 216 p.

¹¹ *Ibid.*, p. 43 et suivantes.

Le débat entourant la validité de cette « rupture » ne s'est guère épuisé. Le motif, d'abord introduit par Caillois¹², semble convaincant lorsqu'il est appliqué aux textes de facture classique. Par contre, ne souhaitant pas nous enfoncer plus avant dans les circonvolutions de cette dispute, nous nous rangerons plutôt derrière la définition laxiste de Malrieu : « Ces manifestations, malgré les figures très différentes qu'elles revêtent, peuvent être regroupées et désignées sous le terme générique de "phénomène".¹³ » Ainsi, qu'on veuille l'envisager comme une rencontre, une résurgence ou une déchirure, la simplicité du « phénomène » prédominera.

De même, pour éviter des répétitions inutiles, nous utiliserons une terminologie unificatrice employée par Audrey Camus¹⁴. Le « monde zéro » désigne selon elle « ce monde dans lequel nous, lecteurs, évoluons¹⁵ ». D'une nature tout à fait différente de la sienne, notre étude opérera un glissement par rapport à cette notion qui qualifiera plutôt la réalité, basique, admise et première du récit.

Une autre notion, cette fois élaborée par Rachel Bouvet dans son essai *Étranges récits, étranges lectures*, sera intégrée aux outils d'analyse. Force nous est de convenir, à la suite de bien d'autres, que le récit comporte un certain effet de lecture qui le singularise. L'influence des processus de lecture paraît donc de premier intérêt, particulièrement lorsqu'il s'agit de distinguer son incidence sur la formation de l'espace. La distinction des notions de « lecture-en-progression » et de « lecture-en-compréhension¹⁶ » importe grandement lors du

¹² « [...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. » Roger Caillois, *Obliques* précédé de *Images, images...*, p. 15.

¹³ Malrieu, *Le Fantastique*, p. 48.

¹⁴ Audrey Camus, « Le pays imaginaire dans la littérature narrative française du XXe siècle », thèse, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2006.

¹⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁶ Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, p. 47 et suivantes.

décodage de textes d'enclave réaliste fallacieux et trompeurs. Le premier processus désigne le mode que privilégie le fantastique, comme l'avait indiqué l'essayiste. La « lecture-en-progression » est associée à la lecture initiale et « assure une compréhension fonctionnelle¹⁷ », ce qui garantit des inférences faibles et un rythme de lecture accéléré. Le second mode concerne plutôt les possibilités de relecture ou d'analyse du texte, quelque peu déconnectées du récit et de ses manipulations premières.

Pour mieux saisir la problématique organisationnelle de l'espace fantastique, nous étudierons d'abord les arias de l'indexation réaliste et l'incidence de ses qualités mimétiques. Subsidiairement, l'identification des différents lieux qui en assurent l'hégémonie incitera à l'exploration de leurs particularités et de leurs modalités de conception textuelle. En d'autres mots, les prémices de la spatialisation prescriront d'elles-mêmes l'étude des lieux de l'habitude. Une fois ces notions posées, il nous sera loisible de circonscrire le caractère instable du cadre fantastique et de cerner ses modalisations d'ancrage spatiales. Il faudra ensuite considérer les parcours empruntés pour y corrélérer les éléments de convergence et de similitude. Ce mouvement analytique, centré sur le protagoniste et sa manière d'être au monde, s'ouvrira sur l'examen des modes d'habitation du fantastique. Finalement, ces observations, d'ordre plus général, s'intéresseront aux décors de formation fantastique, ainsi qu'à leur théâtralisation, pour terminer par une analyse des influences de la luminosité sur la constitution de ces espaces.

Le second chapitre précisera ce mouvement critique en délimitant et en particularisant les processus ayant trait à l'élaboration de l'espace. Grâce à la théorie des embrayeurs et des débrayeurs élaborée par Carpentier¹⁸, nous nous efforcerons de déterminer plus spécifiquement ses modalisations. Nous circonscribons certaines des propriétés de ces espaces en examinant d'abord les embrayeurs spatiaux et les modificateurs de tonalité, ensuite en étudiant certains motifs : les aberrations et distorsions spatiales, les

¹⁷ *Ibid.*, p. 47.

¹⁸ André Carpentier, « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », *Voix et images : Yves Préfontaine*, vol. 24, no. 70, 1998, p. 141-150.

indéterminations et le jeu des repères. Ces analyses nous fourniront l'occasion de définir la nature des espaces intercalaires.

En dernier lieu, nous détaillerons les stratégies relatives à la structuration de l'espace en étudiant les principaux tropes et les principales figures littéraires du descriptif fantastique. Nous concluons par l'examen de deux notions essentielles à la composition des paysages : le paysage « sensible » et le paysage « senti ».

Quant à notre corpus, il regroupe des œuvres de Jean Ray (1887-1964) et de Thomas Owen (1910-2002). Auteur d'une production romanesque invraisemblable, Ray trouve bien évidemment sa place ici en raison de la qualité de ses écrits et, prioritairement, en raison de son obsession pour l'espace. *Le Livre des fantômes*¹⁹ expose en toute « honnêteté » les degrés de cette fascination. Elle contamine ses récits et octroie inévitablement aux lieux une dimension atypique. Son œuvre a été beaucoup plus commentée que celle d'Owen, mais sa truculence et son originalité semblent engendrer une forme de mysticisme quasi-sectaire. Quantité d'articles littéraires se font si laudatifs qu'ils paraissent plutôt l'œuvre d'adorateurs. De tels textes jettent malheureusement peu de lumière sur les écrits en question. L'influence de Ray se fait lourdement sentir dans les premiers contes d'Owen, qui en imitent à la fois le style et le motif, tout spécialement dans le cas des *Chemins étranges* qui sont d'ailleurs préfacés par le célèbre Gantois.

Encore jeune, Owen était incertain de la qualité de ses écrits et l'assentiment de Ray, qui l'estime et le soutient, le rassure. L'auteur de *Malpertuis* a une telle ascendance sur son compatriote belge qu'il devient même l'un de ses protagonistes²⁰. Par contre, Owen s'émancipe lentement pour développer un style plus personnel et plus discret, qui se dépêtre du lourd outillage de l'épouvante pour maîtriser les nuances plus subtiles du malaise. Il sera

¹⁹ Jean Ray, *Le Livre des fantômes* suivi de *Saint-Judas-de-la-Nuit*, Marabout, Verviers (Belgique), 1966, 314 p.

²⁰ Voir Thomas Owen, « Au Cimetière de Bernkastel », *Cérémonial nocturne et autres contes insolites*, Verviers (Belgique), Marabout, 1966, p. 135-156.

élu à l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises en 1975, où il a siégé jusqu'à son décès (il sera remplacé par Jean-Baptiste Baronian).

Notre corpus sera donc formé de cinq textes appartenant au fantastique belge. Leur choix s'est imposé en raison de leur qualité d'abord, puis, aussi subjectif que puisse paraître ce critère, en raison de leur efficacité. Possédant tous une thématique gravitant autour de l'espace, ils proposent un éventail intéressant de ses possibilités d'exploitation. Cette préférence thématique est justifiée par une simple constatation empirique. Dans ce cas particulier, plutôt que d'employer un appareillage de fantastique subordonné au motif, celui-ci étant intégré à la structure des contes, le récit tend simplement à amplifier les mécanismes textuels sous-jacents. Ces nouvelles décrivent d'ailleurs des paysages comportant une certaine « typicité », comme nous le verrons au cours des analyses.

En premier lieu, « La Truie » s'impose. Il s'agit d'une nouvelle tardive d'Owen, extraite du recueil *La Truie et autres histoires secrètes*, publié en 1972. Elle se marginalise par rapport aux autres textes en évitant l'écueil du surnaturel. Cette nouvelle met en scène un cottage de construction récente, occupé par une communauté dévoyée, qui s'adonne à quelque activité sordide dans la ferme avoisinante, d'apparence abandonnée. Arthur Crowley est forcé de s'arrêter pour la nuit et est accueilli par cette compagnie douteuse qui l'intègre au « jeu ». Sa victoire le conduit à la « truie », sorte d'immense femme nue qui paraît destinée à l'amusement grotesque de la collectivité.

En second lieu, « 15.12.38 » est tiré des *Chemins étranges*, autre recueil d'Owen, qui date de ses jeunes années, ayant été publié en 1943. Cette nouvelle est située en milieu urbain et dépeint les déboires de Pétrus Wilger, juriste reclus, dont l'existence calme et rangée est subitement altérée par l'irruption de l'insolite. L'intrigant numéro l'amène même à franchir, très involontairement, le seuil d'un espace intercalaire.

Ensuite, trois contes de Ray entrent en scène : « Dürer, l'idiot », « Le Dernier Voyageur » et « Le Psautier de Mayence ». Phénomène curieux, ils furent tous publiés en 1932, dans un même recueil *La Croisière des ombres*, avant d'être redistribués peu après,

respectivement dans *Les Cercles de l'épouvante*, en 1943, et *Le Grand Nocturne*, en 1942. « Dürer, l'idiot » se restreint également aux décors urbains. Le narrateur y affecte un ton précieux qui lui confère les allures d'un aristocrate déchu. Suite à quelques événements inexpliqués, il s'entiche d'une maison dans la vieille ville où il croit percevoir une présence qu'il ne cesse de traquer. Ses démarches obsessionnelles se fixent sur l'inanimé et envahissent l'espace textuel. De son côté, M. Buttercup, protagoniste du « Dernier Voyageur », s'oblige à séjourner à l'intérieur de son établissement déserté alors que la saison est terminée et que les autres commerçants ont déjà quitté. Esseulé et sans ressource, il reçoit la visite, dans ce lieu « hors fonction », d'un avatar de la Mort. Finalement, « Le Psautier de Mayence²¹ » présente une structure plus complexe et plus parachevée que celles des contes précédents. Son équipage bariolé est recruté par un « maître d'école », créature insaisissable, qui conduit le navire éponyme vers un repli dissimulé de l'espace. Les marins s'égarent dans cette dimension intercalaire où ils sont décimés par des créatures invisibles. Ces dernières récupèrent le contrôle du bateau et l'orientent vers une nouvelle destination. Son capitaine, unique survivant, parvient à rejoindre le monde « réel » avant d'être assassiné par son employeur.

²¹ C'est également le nom du navire.

CHAPITRE I

TOPOGRAPHIES ET PARCOURS DU FANTASTIQUE

1.1. Consensus et indexation réaliste

Convention pragmatique infatigablement réitérée, l'instauration du « cadre réaliste », si populaire auprès des théoriciens du fantastique, s'impose à la manière d'une infrastructure. Ses paradigmes, désormais épargnés par la quincaillerie gothique, s'inquiètent surtout de la correspondance du pacte de lecture, s'assurant que lecteur et narrateur se rejoignent grâce à la communauté des évidences²². Fixant d'un même mouvement le cadre, ces liens repositionnent le texte par rapport à son référent : ils l'enfoncent dans le réel. En d'autres termes, les descriptions du fantastique opèrent d'abord d'une manière si obligée, si consciencieuse de leur adéquation réaliste, que ce premier jalon structurel définit nombre de critères génériques.

Cet assujettissement aux normes réalistes s'explique par la nature subversive de l'effet fantastique. Beaucoup considèrent que ces écrits tablent sur la rupture, le scandale ou l'hésitation, et, à la suite de Todorov, il faut signaler que « pour qu'il y ait transgression, il faut que la norme soit sensible.²³ » Cette remarque infère un tracé général, une topographie, qui n'intégrerait que des lieux convenus. En conséquence, l'analyse approfondie de cette spatialisation a été escamotée ou même évitée par les spécialistes, bien qu'ils aient parfois souligné son importance :

²² « Du point de vue sociologique, le contact entre l'auteur et le public est assuré notamment par la "communauté des évidences". » Jean Weisgerber, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'homme, 1978, p. 13.

²³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 12.

Un lieu, c'est là où ça paraît, là d'où provient la vue, le sens, le vraisemblabilisateur, mais le générateur de l'événement dont il s'agit [*sic*]. La description d'un lieu adéquat ou propice, non seulement pose l'acte détériorateur, mais encore l'incite et le fait désirer : il en est, en quelque sorte, la forme ou le creuset.²⁴

Grivel effleure plusieurs des notions fondatrices qui aiguillent les visées analytiques de cette étude. Tout d'abord, la prolifération de termes relatifs à la vision en distingue (au détriment apparent des autres données sensorielles) la primauté. Ses paradigmes jouissent au sein du fantastique d'une notoriété peu commune. Les critiques s'épuisent à en cerner les circonvolutions, à observer la manière dont elle guide l'œil, à y cumuler, finalement, les éléments de subversion. La narration stabilise « visuellement » le cadre en visitant des universaux, des lieux dits « communs » ou banals, catégorisés comme des acquis de l'imaginaire. Conséquemment, la topographie du fantastique choque bien peu lors d'un premier contact.

Évidemment, la structuration d'une telle « réalité », conduisant inévitablement à sa propre mise en cause, sollicite d'authentiques procédés d'écriture réalistes : « Le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la mimésis; [...] sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel.²⁵ » Mellier soutient que cette proximité au réel constitue un critère de différenciation plus pertinent que l'innocuité de l'univers ajouté ou « l'acceptation » lorsqu'il s'agit de départager fantastique et merveilleux²⁶. Ainsi, le fantastique proposerait inlassablement, lors du renversement, une sorte de lecture de l'envers, une fracture compassée qui adopterait éternellement la forme d'une dualité thématisée. Pourtant, les lecteurs pressentent que l'effet recherché dans ces écrits échappe à ce type de simplification.

²⁴ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 44.

²⁵ Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 44.

²⁶ *Ibid.*

Selon Fabre²⁷, l'organisation structurelle de ces récits serait si dépendante des contrefaçons réalistes qu'elle ne saurait être efficace qu'*hic et nunc*, ici et maintenant. Exception faite du motif porteur de fantastique et des transgressions qu'il occasionne, « tout écart par rapport à la *doxa*²⁸ réaliste, à la "réélisation" du texte²⁹ », causerait un effet de distanciation conflictuel qui nuirait à l'efficacité du texte, phénomène que le théoricien surnomme « mirabilisation³⁰ ». Suivant ce postulat, un auteur favorisant un environnement « exotique » desservirait piètrement les ambitions de son texte en compromettant l'adhésion du lecteur, voire l'authenticité du récit.

Pourtant, il y a lieu de se demander si, contrairement à ce que professe Fabre, la structure ne se trouve pas préservée, tout comme son efficacité. « Le Psautier de Mayence » exemplifie bien, ne serait-ce que par son titre, les efforts de concrétisation que réclame un tel contexte. Mayence, lieu de naissance de Gutenberg, est située en Allemagne. Quant au Psautier³¹ de Jean Fust et de Pierre Schöffer, il remonte au 14 août 1457³². Premier associé de Gutenberg, Fust aurait terminé le Psautier dans son propre atelier. L'ouvrage se démarque notamment comme « premier livre imprimé portant une date³³ », sans oublier son système novateur d'impression tricolore (d'où l'idée qu'il pourrait contenir un code occulte), ce qui le consacrerait premier incunable (après la Bible). D'une valeur inestimable, son intérêt occulte,

²⁷ Fabre, *Le Miroir de sorcière*, p. 104.

²⁸ Il faut noter que toute citation ou mention textuelle contenant un propos en italique est une représentation exacte du passage en question. Nulle part, durant cette étude, nous ne soulignons nous-même. Il en va de même pour les majuscules qui préservent l'orthographe des éditions utilisées.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sommairement, Fabre oppose les procédés « mirabilisants », intimement associés au merveilleux, à une conception du monde primitive et magique, aux procédés « fantasticants », « producteurs d'inquiétante étrangeté ». *Ibid.*, p. 81 et suivantes.

³¹ Recueil de psaumes qui était particulièrement recherché à l'époque.

³² Frédéric Barbier, *L'Europe de Gutenberg : Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 1990, p. 164.

³³ *Ibid.*, p. 144.

puisque mystérieux et méconnu, n'égale que sa résonance culturelle et livresque. Ray enracine fermement le cadre grâce à ce référent tout en y intercalant un flottement issu d'un imaginaire collectif détaché de ses repères historiques. La fixation du texte se poursuit par le biais du parcours du *Psautier* qui est tracé avec précision lors de la rencontre initiale. Immergé dans l'univers de la navigation et de la piraterie, le lecteur découvre une toponymie maritime des plus idiomatiques. On pousse même le détail jusqu'à divulguer les coordonnées exactes du *Nord Caper*³⁴. Ainsi, la « mirabilisation » n'intervient pas lorsque la familiarisation est privilégiée.

On s'acharne à vraisemblabiliser le réel de cet univers. L'indexation réaliste, en ouverture, contraint l'environnement fantastique à se normaliser, les lieux y paraissent toujours vaguement reconnaissables, familiers. Leur description s'embarrasse peu de détails. Des silhouettes suffisent, vaguement identifiées. Bref, leur « réalisme » se concrétise en porte-à-faux. Cette propension du fantastique à exposer comme « plein » des lieux lacunaires ou peu définis transparaît lorsqu'on examine ses principaux lieux rassembleurs.

1.1.1. Les lieux de l'habitude

L'auberge, l'hôtel et la taverne sont les lieux de socialisation de prédilection du fantastique. Leur récurrence est telle qu'ils constituent l'unique motif topographique qui rassemble les textes de notre corpus³⁵. Les demeures intrigantes y ont beau jeu (« Dürer, l'idiot », « La Truie » et « 15.12.38 »), mais les parcours divergents s'entêtent à intégrer ces établissements. Ils sont décrits si parcimonieusement qu'ils ne sont caractérisés que par ce qu'ils abritent. Les spécifications en sont souvent si minimales que le lecteur en est réduit à

³⁴ « Le dernier point relevé dans la journée situait le *Nord Caper* à 22° de longitude ouest et 60° de latitude nord. » Jean Ray, « Le Psautier de Mayence », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 185.

³⁵ Bien sûr, il s'agit d'un hasard, mais ces lieux présentent des caractéristiques particulièrement favorables aux dénouements fantastiques. Voici une liste succincte des lieux de socialisation de notre corpus: le « Coquelicot » (« La Truie »), une brasserie (« 15.12.38 »), le « Sanglier furieux » (« Dürer, l'idiot »), l'« Ocean Queen's Hotel » (« Le Dernier Voyageur ») et le « Cœur Joyeux » (« Le Psautier de Mayence »).

élaborer l'environnement à partir de ses fonctions, parfois même à partir des rencontres qui s'y déroulent ou des éléments qui y favorisent accessoirement les entreprises du protagoniste.

Par exemple, Pétrus Wilger³⁶, alarmé et esseulé, se réfugie dans la chaleur d'une brasserie populeuse. L'endroit n'est jamais détaillé. Le lecteur apprend que le personnage est assis à une table de marbre, que l'établissement possède un poste téléphonique ainsi qu'un orchestre et qu'une jeune femme est située près du protagoniste (puisqu'il contemple ses jambes). C'est peu pour se figurer l'endroit. Toutefois, le lieu se définit par ses usages : « Des gens entraient, serraient des mains, déplaient des journaux, avalaient de la viande froide, jouaient aux dés, fumaient, payaient, s'en allaient avec de grands gestes.³⁷ » Il se concrétise par l'énumération d'habitudes, d'actions d'apparence triviale, qui sont connotées positivement. Ce passage renvoie à sa circulation achalandée, à ses capacités de socialisation ainsi qu'au tourbillonnement de la consommation et du jeu qui habitent et illuminent l'emplacement. La construction est à la fois lacunaire et suffisante, aménageant aisément les interstices que réclame la structure des récits fantastiques.

De même, la taverne du « Sanglier furieux », propriété de « Dürer, l'idiot », ne se dessine qu'à travers des segments d'habitudes. Diégétiquement, l'avarice descriptive l'emporte, les rares paradigmes matériels, filtrat des discours du protagoniste, réorganisent peu l'espace : l'endroit contient un miroir qui reflète l'étudiante que cherche à conquérir, par histoire interposée, Dürer, et on y sert des tomates farcies de mayonnaise... Cet environnement ne se devine que par les conversations qu'on y entend. À la fois axe d'indexation réaliste et fragments définitionnels, les modes de consommation et de fréquentation résument l'établissement. Tout y est ordonné par la routine. Le protagoniste y dîne quotidiennement en compagnie de Dürer, journaliste « idiot », à six heures. Ces repas prévoient l'apparition hebdomadaire d'une étudiante à une table voisine, objet des désirs du journaliste. Il s'évertue à la charmer par le biais d'histoires invraisemblables, pompeusement

³⁶ Il s'agit du protagoniste de « 15.12.38 ».

³⁷ Thomas Owen, « 15.12.38 », *Les Chemins étranges*, in *Œuvres complètes I*, Bruxelles, Lefrancq, 1994, p. 922.

narrées à voix haute. Peu balisé, c'est un lieu creux, quelconque, escamoté... Pourtant, son apport à l'économie structurelle du fantastique détonne, il s'inscrit comme le chemin d'accès à la rupture.

1.1.2. Imprécisions et stéréotypes

Lorsque l'on s'efforce de retracer la configuration des lieux d'importance du fantastique, l'impossibilité de les parcourir du regard, en raison de données trop parcimonieuses ou lacunaires, devient manifeste. L'ancrage identitaire du lieu est plutôt assuré par sa fonction ou par les habitudes qui s'y côtoient. Ces endroits, quelquefois fondateurs, sont à peine esquissés et ne semblent aucunement compromettre la lisibilité ou la figuration du texte. Les imprécisions qui caractérisent les lieux clés du fantastique tablent sur certaines conventions de lecture, sur l'inférence de stéréotypes. La toponymie paraît d'ailleurs singulièrement conséquente puisque l'identité du lieu prime sur l'exactitude de sa location ou sur les détails de sa propre configuration. Le « Sanglier furieux » qu'ébauche « Dürer, l'idiot », ou la brasserie si grouillante de « 15.12.38 », ou « l'Ocean Queen's Hotel », lieu de tous les événements du « Dernier Voyageur », ou encore le « *Cœur Joyeux* », emplacement de la fatidique rencontre d'ouverture du « Psautier de Mayence », ne sont pas plus détaillés que balisés, ce sont tous des lieux convenus, faisant écho à l'imaginaire collectif qui les définit. Ils sont criblés de signes de socialisation et il est, dans chaque cas, possible de recueillir quantité d'informations sans préciser les contours de l'espace. Les « préconstruits³⁸ » ou « l'inférence de scénarios communs³⁹ » se révèlent des notions essentielles à la complétion de ces espaces.

³⁸ Gilles Thérien, « L'exercice de la lecture littéraire » in Bertrand Gervais et Rachel Bouvet, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ, 2007, p. 32.

³⁹ Le concept proposé par Thérien correspond à celui d'Eco. Il désigne une forme de bagage cognitif commun qui intervient lorsque certains scénarios types sont rencontrés, en lui supposant une disposition et une suite connue. Cet « automatisme » influe grandement sur le réseau heuristique du texte puisqu'il y dissémine un lot d'attentes et de déceptions ainsi que d'autres éléments jugés acquis. Pour en savoir davantage, voir Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 99 et suivantes.

Le « Coquelicot », charmant cottage provenant de « La Truie », se marginalise par rapport à ce regroupement puisque le protagoniste considère rapidement l'édifice de l'extérieur, et se livre, dès son entrée, à une contemplation stationnaire que l'on pourrait assimiler à un acte de paysage⁴⁰. Or, la description débute ainsi : « C'était un bistrot comme il y en a des milliers par le monde, le long des grand-routes.⁴¹ » Il faut annexer à de tels leurres descriptifs l'absence de considérations spatiales au sujet de la « petite maison rose et vert tendre ». Lieu obsessionnel pour le protagoniste de « Dürer, l'idiot », il abrite près de la moitié de la nouvelle, mais à aucun moment, le lecteur n'est convié à un balayage visuel en règle. Les dimensions et l'agencement intérieur sont éludés; chaque indice spatial dévoilé, souvent flou, disparate et isolé, creuse quelques imprécisions supplémentaires. Ces indéterminations récurrentes, tablant sur l'inférence de stéréotypes et de scénarios communs pour établir un espace satisfaisant, aiguillent quelques observations d'ordre structural.

Certains ont souligné la tendance que partage le récit fantastique avec le récit policier à focaliser à outrance, en ouverture, sur le détail pour s'émanciper vers le général⁴². Or, il semble que le fantastique, même lorsqu'il atteint son paroxysme, ne s'accommode ou ne s'embarrasse pas d'une spatialisation trop circonstanciée. Quelques rares traits, un nom à tout le moins, suffisent. Il conviendrait peut-être de questionner à nouveau le rapport qu'entretient

⁴⁰ L'acte de paysage est un concept qui détermine le paysage comme expérience vécue : « Le paysage se construit de manière très intime, lors d'une expérience visuelle, olfactive, auditive, tactile (rarement gustative), qui peut donner lieu à la contemplation ou susciter d'autres réactions personnelles. » Bouvet, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, p. 40.

⁴¹ Thomas Owen, « La Truie », *La Truie et autres histoires secrètes*, Verviers (Belgique), Marabout, 1972, p. 8.

⁴² « Ce qui paraît « normal » en régime naturaliste (aller du général au particulier, du global au local, du nom-thème-introducteur au « détail » terminal) peut être moins normal en régime fantastique, ou dans le roman policier (d'où l'on va plutôt du détail à l'ensemble, de la description à la dénomination), et inversement. » Hamon, *Du Descriptif*, p. 87. Les observations d'Hamon ne reposent malheureusement sur aucun exemple, sur aucune vérification empirique, et les analyses effectuées au cours de cette étude ont tendance à nuancer cette conception particulière du descriptif fantastique. Bien que le genre profite d'un réseau heuristique semblable à celui du roman policier, il semble parfois prédisposé à ne jamais résoudre l'ensemble, s'efforçant de préserver et de ne pas combler les lacunes de son réseau par des nominations trop claires.

le fantastique avec le mode d'écriture réaliste. Sa banalité trompeuse et son caractère ordinaire facilitent probablement l'adhésion à des descriptions lacunaires.

1.2. Caractère instable du cadre fantastique

Le genre maintient un tel degré d'imprécision au sujet de l'espace qu'il l'enclasse dans un cadre d'une rare précarité, bénéficiant malgré tout d'une étonnante stabilité. Les interstices mobiles que multiplie ce flottement assistent la progression du phénomène. Le dérèglement environnemental occasionné par cette montée s'accroît tout au long de la lecture. Bien que le milieu paraisse *a priori* homogène, l'environnement, au sens large, est toujours fragmenté ou tronqué. L'authenticité et l'unité assumées de tout lieu, continuellement ébréchées par ce régime spatial, soutiennent l'adhésion du lecteur. Cette continuité « acquise » concrétise l'univers intra-diégétique de manière fallacieuse. En outre, la compréhension de l'espace, en plus d'être naturellement escamotée, est retransmise en fonction de « la situation spatio-temporelle du sujet, qui détermine à la fois le point de vue, le cadrage, l'horizon, la luminosité.⁴³ » Il faut « d'autre part [considérer] les filtres culturels et esthétiques⁴⁴ » qui le caractérisent. Toutefois, le protagoniste fantastique ne brille pas par sa complexité. Il s'illustre au contraire par sa vacuité⁴⁵ et demeure pourtant la source de biais fondamental. Bref, lors d'une première lecture, l'imagination comble instinctivement les vides pour stabiliser minimalement le cadre; l'espace, avant d'être traversé et vécu par le protagoniste, doit exister ontologiquement. Cette notion du décor admis et biaisé favorise l'actualisation de jeux d'opposition qu'affectionnent les fantastiqueurs. Avant de participer sémantiquement au souffle, sous la forme de distorsions spatiales par exemple, les composantes du cadre se fissurent puisque s'y sédimente, lentement, l'hétérogénéité.

⁴³ Rachel Bouvet, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ, 2006 p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ « De fait, la vacuité intrinsèque du personnage est précisément la condition première du récit fantastique. » Malrieu, *Le Fantastique*, p. 53.

Ainsi, l'espace visité par les protagonistes paraît souvent dépeuplé. Le décor est alors subitement encombré de témoignages de l'existence d'autrui. Les parcours de « 15.12.38 » et de « Dürer, l'idiot » se déploient en milieu urbain. Les rencontres y sont rares, voire inexistantes, mais les signes d'animation y saturent l'atmosphère. Les personnifications s'y multiplient et investissent, à la manière de synecdoques, les décors de l'hostilité qu'ils dissimulent. Pétrus Wilger, protagoniste de « 15.12.38 », en est rapidement victime : « Toute la rue vide le regardait dans le dos, de ses cent fenêtres hypocrites.⁴⁶ » Cette animosité, qui surcharge l'inanimé, alimente le « souffle fantastique » dont parle Finné⁴⁷ et accentue l'hétérogénéité de l'espace. Nous considérons, à la suite de Carpentier⁴⁸, que le fantastique est d'abord le genre de l'hétérogène et que ses éléments constitutifs se nourrissent d'associations paradoxales.

1.2.1. Hétérogénéité et structure : au seuil de la civilisation

On observe parfois le développement de parcours situant deux lieux en contradiction : ce serait le degré premier de l'hétérogénéité spatiale. Par exemple, la topographie de « La Truie » se joue du cliché qui oppose nature et civilisation, à un point tel que la structure de la nouvelle se mobilise autour de ce seuil. Arthur Crowley, héros en titre, est forcé de faire halte puisque le brouillard rend la route impraticable. Il s'arrête au « Coquelicot », cottage de construction récente, aménagé tout près d'une ancienne ferme, de toute évidence abandonnée. Il s'instaure, dès les premiers regards, une opposition patente entre les deux édifices, les segments qui les lient ne faisant qu'amplifier leur différenciation. Alors que le « Coquelicot » est un lieu de socialisation brillant de facticité, ses dehors campagnards étant rapidement contredits par sa modernité, les bâtiments qui le jouxtent sont

⁴⁶ Owen, « 15.12.38 », p. 922.

⁴⁷ Finné, *La Littérature fantastique : essai sur l'organisation surnaturelle*, p. 43.

⁴⁸ Carpentier, « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », p. 141-150.

désertés, dénaturés. Son lumineux surgissement⁴⁹ réplique aux formes incertaines de cette ferme, silhouette à peine entrevue dans les ténèbres. Leur fonction même les oppose : le débit s'emploie à réunir, consommer et fêter, chargé d'une vie que l'on pourrait associer aux espaces urbanisés ou, à tout le moins, aux espaces civilisés, tandis que la grange, seul bâtiment de la ferme visité au cours du récit, est typiquement rurale. Elle n'est pas conçue pour être habitée, mais pour engranger, pour accumuler et protéger des biens inertes ou des animaux plutôt que d'en faire le commerce rapide.

Bien que le *topos* nature/civilisation soit établi par les données géographiques du texte, cette mésalliance connaît des ramifications qui participent à la charpente du « souffle » et à la construction d'une frontière poreuse et incertaine qui complexifie le rapport des établissements. L'intérieur du « Coquelicot » est caractérisé par « une ambiance à la fois rustique et américanisée [...] d'un effet déplorable.⁵⁰ » Ce contraste infortuné s'intensifie lorsque le protagoniste s'immobilise pour inspecter les lieux: « Un comptoir normand, des rayons chargés de bouteilles aux étiquettes criardes, un appareil distributeur de disques, brillant comme une cuisinière électrique et d'où sortait une musique tonitruante. Quelques tables couvertes de nappes à carreaux rouge et blanc. Au plafond, des poutres de bois trop clair.⁵¹ » Le champ lexical du faux brillant prolifère pour souligner à la fois le simulacre dont fait parade l'établissement et le triste effort qu'on y a déployé pour préserver une origine désavouée. Hybridation de mauvais goût, elle remet en cause le lieu qui possède désormais un caractère quelque peu imposteur. On y fusionne des éléments qui ne sauraient se côtoyer tout en se réclamant illégitimement d'une origine que son emplacement devrait lui conférer. Cette construction malheureuse, aussi hétérogène soit-elle, n'appartient pas spécifiquement au fantastique. Ce type d'établissement, en campagne, n'est pas rare, et il s'efforce bien souvent d'exposer avec éclat sa modernité qui détonne aux alentours. Toutefois, cette structure, à peine posée, excentre suffisamment le cadre pour qu'il poursuive sa dégradation. La montée

⁴⁹ « [...] une enseigne au néon perçait le brouillard. » Owen, « La Truie », p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁵¹ *Ibid.*, p. 8.

du fantastique se produit dans la lenteur⁵² : les éléments doivent d'abord y être admis par le lecteur sans heurt. En situant le récit au seuil de la civilisation, tout près sans y être vraiment, on en arrive à corrompre le caractère du lieu.

L'ambivalence situationnelle que maintient le fantastique entre le populeux et l'abandonné, entre le déracinement et l'origine, détermine la structuration première d'une majorité de décors et de lieux introductifs. Le lien établi par le protagoniste avec ce type d'environnement densifie son hétérogénéité. On sait que l'isolement⁵³, qu'il soit physique ou intellectuel, compte parmi les qualités essentielles de la confrontation. Ces circonstances compliquent donc corollairement le rapport du protagoniste à l'espace. Il surprend peu que l'existence d'ermite de Pétrus Wilger soit presque « cristallisé[e] »⁵⁴. Toutefois, une altercation insolite le bouleverse et l'amène à rechercher autrui pour se tranquilliser. Il s'abrite dans une brasserie, mais le fantastique exploite ce besoin de réconfort pour pervertir le lieu et mettre en lumière le rapport problématisé du protagoniste au monde. Comme la foule paraît « heureuse et pressée »⁵⁵, le juriste cherche vainement à s'y fondre, à partager sa sécurité... Il commence par reproduire l'une des habitudes prescrites par l'endroit en commandant une bière, ce qui le gratifie d'une douleur métallique à la tête et l'incommoder pour un moment. Après s'être remis, il observe les lieux, et alors même qu'il s'apaise, sa main, désobéissante, s'empresse d'écrire sur la table, en colonnes serrées, le fatidique « 15.12.38 ». Apeuré, il se précipite dans la cabine téléphonique et compose la série en question. Destabilisé par la réponse, il sort et l'orchestre se met à jouer : « Il avait l'impression d'être accueilli avec ironie par une foule en joie de le voir mystifié. »⁵⁶ Ce

⁵² « Le fantastique c'est, plus que tout, le franchissement ralenti du seuil, l'espace-temps étiré, équivoque. Les landes désertes et « foudroyées », les mers où J. Ray jette ses bourlingueurs, tiennent ce rôle de passage diffus. » Fabre, *Le Miroir de sorcière*, p. 221.

⁵³ À ce propos, voir Malrieu, *Le Fantastique*, p. 56 et suivantes.

⁵⁴ « [...] le domaine sévère et un peu cristallisé de son existence. » Owen, « 15.12.38 », p. 918.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 922.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 924.

malaise paranoïaque ne perdure pas suffisamment pour le décourager de regagner sa place. Il y demeure isolé, agressé par la peur et l'effroi jusqu'à ce qu'il choisisse de fuir. Non seulement la civilisation ne lui est plus d'aucune aide, mais les projections de son malaise l'enfoncent plus avant. Le lieu agit à la manière d'un catalyseur, il permet de décupler son isolement en le noyant dans une foule avec laquelle il ne peut plus entrer en contact. Dans ce cas, le protagoniste n'évolue pas vers le seuil, il y est confiné; le lieu, pour lui, dysfonctionne.

« Le Psautier de Mayence » se singularise au sein de ce corpus par la complexité de sa topographie. Sur l'eau et perpétuellement en mouvement, égarée dans un univers intercalaire, le seuil y devient motif sémantique. Il participe directement à l'égarement du lecteur en travestissant les dehors de la civilisation. Ballister et son équipage survolent une ville infernale qui reflète l'activité « ordinaire » de l'outre monde. Cette vision paraît presque hallucinée tant l'hyperbole y prédomine et tant son rapprochement avec le monde zéro résonne comme une poésie ironique:

À une profondeur énorme, nous vîmes de grands massifs sombres aux formes irréelles; c'étaient des manoirs aux tours immenses, des dômes gigantesques, des rues horriblement droites, bordées d'édifices frénétiques. Il nous semblait survoler, à une hauteur fantastique, une ville de furieuse industrie.⁵⁷

Dans ces circonstances, la description déstabilise, elle est dépossédée de tout effet « poétique ». Elle renvoie, en le contredisant, au grand rêve ordonné de la cité protectrice, l'ultime rempart de l'homme contre le chaos. Seul élément géographiquement ancré dans cet univers d'une rare hostilité, il incarne leur égarement, leur solitude et leur perte. Cette civilisation inconnue accentue leur isolement. L'adaptabilité de ce seuil et sa contribution à l'imposition d'un dysfonctionnement situationnel de l'espace s'incorporent à cette stratégie textuelle d'égarement dont les ramifications deviennent perceptibles lorsqu'on s'intéresse, du moins sur le plan spatial, aux parcours.

⁵⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 174.

1.2.2. Le parcours spiralé

Lorsqu'on considère les parcours des différents protagonistes, on s'aperçoit qu'ils possèdent une configuration analogue. Les lieux cessent rapidement de s'y multiplier et certains suffisent, bientôt, à saturer l'espace. Le regard s'y étend de moins en moins, il s'attarde de plus en plus et une forme d'obsession en organise les errances. Le parcours, particulièrement dans l'esprit du protagoniste, adopte le tracé d'une spirale. Celle-ci s'enroule autour du lieu de l'obsession, et, à la manière d'un mauvais souvenir, « s'hyper-localise ». Le fantastique, alors même qu'il consolide ses attributs réalistes, oeuvre à décaler l'univers du personnage pour le recentrer, le refocaliser. Bien sûr, le parcours diffère largement de nouvelle en nouvelle. Aussi, ces disparités illustrent-elles l'adaptabilité de cette fixation.

Arthur Crowley connaît ce rétrécissement du monde au milieu du récit, après s'être mêlé aux noceurs qui ont subitement ranimé le « Coquelicot ». Ceux-ci initient une partie de dés dont le mystérieux enjeu, la truie, attise la curiosité du protagoniste, qui s'empresse de participer. Vainqueur, il est abandonné dans la cour, torche électrique à la main, et découvre son lot dans la porcherie : une énorme femme nue, grotesque et sommeillant à même la paille. Il s'enfuit prestement, couvert de honte et, convaincu de sa lâcheté, il rentre sans pouvoir confronter l'assemblée. Le voyageur se retire alors dans sa chambre, mais il guette les bruits environnants. On se moque d'abord de lui en bas, croit-il, mais les rires remplissent bientôt la grange et son oreille ne cesse de suivre leurs mouvements que lorsqu'il s'assoupit. Il cauchemarde à propos de cette « truie » dont la vision l'accable. Oniriquement, Crowley se retrouve à nouveau auprès de cette créature informe et sa mansuétude l'oblige à l'approcher. Elle s'organise pour qu'il trébuche, le monte et pousse des grognements de plaisir. La foule surgit alors sur le seuil pour se moquer. Dès son réveil, il observe les environs par la fenêtre et pose son regard, honteusement, sur la grange. Il redescend et croise la patronne qui lui propose à déjeuner; il se précipite par la suite à l'extérieur et s'adonne, inquiet, à une dernière inspection de cette porcherie. L'endroit accapare donc le protagoniste cinq fois en moins de cinq pages : physiquement, auditivement, oniriquement, visuellement et, finalement, physiquement. Le récit n'insiste pas sur cette grange, elle ne semble que le théâtre de l' inexplicable spectacle qui tourmente le protagoniste. Par contre, si l'on circonscrit ce

parcours, l'obsession (et sa spatialisation) révèle aussitôt son ampleur. Cette angoisse se communique inévitablement au lecteur en raison de l'effacement progressif des autres lieux. L'imaginaire, tout comme le regard, est assujéti à la monomanie du protagoniste.

Le narrateur de « Dürer, l'idiot », aristocrate raté en l'occurrence, souffre d'une fixation semblable. La banalité de son existence et l'immuabilité de sa routine sont consignées dans les premières lignes. Tous les soirs, vers six heures, il mange en compagnie de Dürer au « Sanglier furieux ». Bien qu'il estampille ce journaliste du sceau de l'idiotie, le texte suggère qu'il est, à peu de choses près, son seul ami. Alors qu'ils se baladent en ville, suite à leur inéluctable dîner, une petite maison rose et vert tendre « happe » Dürer. Ce dernier franchit le seuil sans l'avoir désiré et se volatilise, ce qui laisse le narrateur pantois et quelque peu offensé, « comme d'un manque de convenances mondaines⁵⁸ ». Mais sa préciosité ne le protège guère et rapidement, il cauchemarde à son tour. Cette vision concerne d'horribles lumières au milieu desquelles se manifeste le journaliste disparu qui s'acharne à inspirer quelque culpabilité au protagoniste. Une puissante secousse accompagne son réveil et scelle les fenêtres. Cet épisode renouvelle son intérêt pour la petite maison rose et vert tendre, désormais à vendre en raison de l'infortuné décès du propriétaire. Il s'empresse d'en faire l'acquisition et de s'y installer, mais il craint ce que « cache » la demeure. Il se met à épier, à guetter les gestes muets des meubles et à surveiller des pièces vides par la serrure, la nuit tombée : « En vain, je guettai l'immobilité des choses. [...] j'ai espionné des chambres vides de toute présence vivante; j'ai observé avec défiance des objets sans vie, comme des armoires, et des chaises.⁵⁹ » Évidemment, son obsession s'embrase et revêt les dehors d'un délire paranoïaque. Son parcours exemplifie les observations de Chareyre-Mejan au sujet de la progression du phénomène fantastique: « Une « remontée » des choses vers le regard jusqu'à le boucher⁶⁰ ». On ne fixe bientôt plus que les quelques meubles de cette maison dont la menace hante le protagoniste et habite les lieux plus qu'il ne le fait lui-même. L'extérieur

⁵⁸ Jean Ray, « Dürer, l'idiot », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 279.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁰ Alain Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 120.

n'importe plus, pas plus que la raison. Le texte n'offre plus au lecteur que les accents frénétiques de cette fixation et la contrainte de son « hyper-localisation ».

La focalisation qu'oblige l'orchestration du fantastique se précise autrement pour M. Buttercup, protagoniste du « Dernier Voyageur ». Son parcours, d'abord très statique, se singularise par rapport aux précédents en s'égayant d'une longue poursuite accaparant près de la moitié de la nouvelle. La première séquence ne s'occupe que des déplacements coutumiers à l'intérieur de l'hôtel. La structuration spatiale du motif obsédant s'organise pourtant de manière tout aussi spiralée.

Topographiquement, l'« Ocean Queen's Hotel » est établi pour profiter de l'achalandage touristique estival. Comme la saison est terminée, l'établissement cesse d'être fonctionnel et s'apprête à hiberner. La nouvelle situe donc l'endroit dans un entre-deux malaisé, à un stade de transformation qui lui procure une certaine hybridité. Seul Buttercup entreprend cette nuit excédentaire, les autres commerçants ayant préféré abandonner les environs. Ce départ à grande échelle adopte une multitude de formes qui densifient l'isolement du propriétaire. C'est, en fait, le jalonnement de ces marques de désertion qui révèle la nature obsessionnelle du motif. L'isolement est si structuré, si détaillé et si accentué qu'il redéfinit l'espace.

Le récit s'ouvre sur le départ de John⁶¹, dernier employé du prestigieux établissement, désormais redevenu quincaillier. L'unique bâtiment n'ayant pas été scellé aux alentours exhale quelques coups de marteau avant que son propriétaire, unique retardataire, ne parte à son tour. On aperçoit une dizaine de silhouettes portant des charges vers la gare. Ensuite, John insiste sur les perspectives d'esseulement : « Mais alors, [...] vous êtes seul, tout à fait seul; une fois le dernier train parti, le chef de gare descend au village⁶² ». Et le dernier train siffle, annonce du départ d'autrui. Le narrateur souligne même l'atmosphère d'abandon

⁶¹ L'appendice A identifie chacune des étapes de l'isolement du protagoniste.

⁶² Jean Ray, « Le Dernier Voyageur », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Labor, 1984, p. 248.

lorsque les bruits humains ont cessé: « M. Buttercup resta seul, dans le hall vide et obscur; le marteau ne résonnait plus au-delà de la route.⁶³ » Sans occupation, l'hôtelier observe la montée des eaux qui engloutit les châteaux de sable réalisés par les enfants de Stalker, l'une des dernières traces d'autrui et de la saison qui s'efface. Une bécasse grince « fîi-ni - fîi-ni », ce que Buttercup termine par « la saison, la saison⁶⁴ » pour démontrer aux meubles qu'il préserve son aimable sens de l'humour⁶⁵. Déjà, il se défend contre la solitude en sollicitant la compagnie de l'inanimé et des oiseaux en guise d'interlocuteurs. Son isolement se creuse par un épisode d'apparence comique : l'hôtelier reçoit un appel de la centrale électrique pour lui signifier que le courant sera coupé, mouvement auquel se joint un tiers parti, le chef de gare, qui lui mentionne que les communications seront également interrompues. L'esseulement de Buttercup, maintenant sans ressource, est aggravé par l'alliance de ses deux interlocuteurs qui s'unissent d'amitié pour l'injurier : « Un copieux dictionnaire, noir d'injures, fut encore feuilleté d'un bout à l'autre du fil; puis les deux préposés se mirent à l'unisson pour inviter M. Buttercup à vider ces lieux maritimes...⁶⁶ » Ce dernier s'improvise une bougie pour lutter contre les ombres qui se sont naturellement réapproprié les halls. Son voisin, Windgery, rate le train, entre et s'affale dans un fauteuil. À ce stade du récit, l'emprise du propriétaire sur les lieux s'est désagrégée suffisamment pour qu'il confonde le nouvel arrivant avec les ombres qui peuplent de plus en plus l'endroit. Le convive, d'ailleurs, se révèle de piètre compagnie : lugubre et souffreteux, il creuse plutôt qu'il ne comble la solitude de l'hôtelier. Une absence semble s'être logée chez lui. Cerné par les hurlements de la mer, cet environnement problématisé se double d'un isolement climatique, car la neige, en octobre, blanchit l'horizon. L'hôtelier termine sa soirée en compagnie d'une bouteille de whisky amer, il hallucine bientôt et croit discerner des formes humaines au milieu des ombres. Cet épisode clôt la première partie du récit. Comme on le constate, l'envahissement progressif de la solitude réorganise et

⁶³ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « [Il] voulut montrer aux douze fauteuils en rotin qu'il avait encore le cœur à la plaisanterie. » *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 250.

redéfinit le lieu. Buttercup ne bouge pas, pour ainsi dire, durant ces événements. Pourtant, son accablement remplit l'espace textuel. Sa réalité, normalement dévouée au service d'autrui, se referme péniblement sur sa personne. Le cadre est excentré, ce qui autorise le phénomène à s'approprier l'emplacement. Le propriétaire de « l'Ocean Queen's Hotel » ne l'est plus que sur papier.

À leur tour, les marins du « Psautier de Mayence » font l'expérience de différents seuils. Le détail de leur progression maritime se brouille toutefois dès qu'ils naviguent au sein de l'univers intercalaire. Néanmoins les événements qui sont assujettis au navire peuvent être pistés et « localisés ». Deux lieux correspondent aux centres névralgiques des incidents : en effet, tout survient sur le pont ou tout en haut du grand mât. Ces endroits reviennent comme un leitmotiv. Le premier enlèvement (si l'on exclut la disparition du maître d'école), tout comme la dernière apparition (qui est vécue à bord du *Nord Caper*), accapare le pont, qui se révèle le théâtre des scènes essentielles. C'est le lieu de communication entre l'intérieur et l'extérieur, toutes les découvertes y sont effectuées. L'équipage l'emploie également comme emplacement de concertations et de discussions. C'est aussi un lieu de contrôle et de labeur essentiel au bon fonctionnement du navire. Les marins le craignent bientôt et l'évitent. Quant au grand mât, il s'impose comme le point de résistance du *Psautier*. Seul élément vertical dans un paysage complètement horizontal, il est toujours sur le point de rompre mais ne cède jamais. On y monte précipitamment dans l'espoir d'y « voir quelque chose⁶⁷ », élément d'intrigue que le lecteur ne pourra jamais élucider même si la note finale de Jellewyn laisse présager qu'on peut y déceler la clé de l'énigme. Trois personnages trépassent à son contact : Turnip, Friar Tuck et Jellewyn. C'est du reste le seul lieu où l'un des membres de l'équipage discerne l'un des habitants anthropomorphes de cet univers : « Il y a quelqu'un sur le mât.⁶⁸ » Malgré son apparence banale, cette réplique vibre des inquiétudes et des mystères que le récit ne résout jamais. C'est, par excellence, le lieu qui fait retour. Bien que la configuration spatiale du récit diffère radicalement des textes précédents, elle s'amointrit et se réduit, pour

⁶⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 182.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 172.

l'équipage et pour le lecteur, à peu d'endroits qui obsèdent au point de modifier leur charge sémantique.

1.2.3. Les lieux intermédiaires

La continuité des parcours est souvent assurée par l'emploi de lieux-marge ou de lieux-frontières. Ces lieux intermédiaires brillent peu, normalement, à l'intérieur de configurations spatiales réalistes, mais ils sont si fréquemment mis en relief dans un contexte fantastique qu'ils peuvent être assimilés à une qualité générique. Par exemple, l'équipage du *Psautier* est contraint d'observer le massacre de la plage⁶⁹ à partir du pont. Le lieu n'appartient à personne, il borde l'île et aucune juridiction ne l'atteint, si ce n'est celle des résidents de l'intercalaire. Puisqu'il s'agit d'une voie d'accès, elle peut être employée par qui le juge utile et l'absence d'identité ou d'empreinte la rend propice aux invasions insolites. Ne possédant aucune des marques de sécurité qui caractérisent les endroits « attitrés », il agit à la manière d'un interstice, d'un lieu de glissement qui s'insère aisément dans cette structure piégée. Déjà fissurés par leur identité lacunaire, ces emplacements sont plus malléables que les lieux ordonnés que le cadre enchâsse progressivement. Ce sont, avant tout, des lieux de rencontres fortuites, mot clé du fantastique, même si la véritable rencontre ne s'accommode que d'une localisation précise. Dans ce corpus, il n'y a aucun texte qui ne mentionne un couloir, un escalier, une cour ou un chemin qui n'ait une incidence notable sur le régime spatial. Ces zones conduisent essentiellement aux endroits d'importance et pourraient être surnommées « auxiliaires du seuil », si on ne désire pas les y assimiler complètement. Dans ce contexte, ils constituent le prolongement de cette frontière érigée au seuil de la civilisation.

1.2.4. Des personnages « portés » par les lieux

Il convient, en guise de dernière remarque à propos du parcours, de considérer l'impact des lieux sur les processus décisionnels des protagonistes. Nous l'avons déjà

⁶⁹ *Ibid.*, p.160-161.

souligné, le personnage fantastique est nécessairement creux, mais il doit être investi d'une crédibilité minimale pour se maintenir à l'intérieur d'un cadre réaliste. Narrés à la troisième personne, les contes d'Owen en sont un exemple patent. En effet, on remarque que l'action monopolise peu d'espace. Le progrès y est condensé, un sujet y satisfaisant parfois plusieurs verbes. L'action cède donc le pas à l'appareil descriptif et ces « pauses » permettent de discerner avec plus d'acuité les états d'âme du protagoniste, puisqu'on progresse, bien vite, à travers le prisme de sa conscience. Globalement, le personnage semble incapable de prendre une décision, ou il semble, plus simplement, qu'il n'ait pas le loisir de décider ou de choisir. Le protagoniste continue d'avancer parce qu'il y est « logiquement » contraint. Arthur Crowley⁷⁰ est forcé d'interrompre son périple en raison d'un brouillard trop dense. L'hostilité du climat l'amène à s'accommoder du premier endroit venu. On lui assigne une chambre avant qu'il ne soit happé par une troupe de noceurs qui le convie à une partie de dés. Il est ensuite poussé dans la cour et ne peut que découvrir la « truie ». Désespéré, il se précipite vers la sécurité de sa chambre jusqu'au réveil. Le lendemain n'est guère mieux puisqu'il désire revisiter la grange. Si l'on exclut le jeu, auquel il accepte de participer, le protagoniste ne s'autorise aucune décision même si sa conscience le ronge. Puisqu'elle joue un rôle critique pour son obsession, elle ne peut pas être occultée, mais il n'en demeure pas moins que son libre-arbitre est inexistant. Pétrus Wilger souffre d'un même mal : son parcours lui est imposé et dicté par la puissance kinésique des lieux. Une sorte de fatalité y règne qui confère à l'insolite de l'espace une force d'imposition du mouvement. Dans le cadre d'une étude des particularités génériques du fantastique, il conviendrait de remettre en question le rapport qu'entretiennent la narration et l'appareil descriptif, tout comme certains pourraient y interroger l'existence d'un quelconque pouvoir décisionnel, puisque ces fantoches sont portés par les lieux.

Une galerie de personnages beaucoup plus truculents anime les contes de Ray, comme l'aristocrate déchu de « Dürer, l'idiot », l'affable bourgeois esseulé du « Dernier Voyageur » ou le coloré capitaine caboteur Ballister. Malgré leur densité, ces protagonistes sont si décalés ou aliénés par rapport au réel qu'ils ne peuvent confronter les instances

⁷⁰ C'est le protagoniste de « La Truie ».

décisionnelles, et ce sont plutôt les lieux qui prescrivent, par leur continuité, le chemin qu'emprunte le parcours. Cet esprit de connivence, voire de prédominance, motive un questionnement s'étendant aux modes d'habitation du fantastique. Évidemment, l'indexation réaliste offre quelques pistes de réponses qui, à l'instar des irrégularités jalonnant l'évolution du processus narratif, présentent des carences importantes. On note toutefois la cohérence des réactions premières face aux lieux: les protagonistes s'aménagent ou se reconnaissent un endroit qui les sécurise, ils se hâtent vers les lieux de consommation et de socialisation qui obtiennent ainsi un rôle déterminant au sein de l'élaboration structurelle. Aucune nouvelle n'y échappe: la taverne, l'auberge et l'hôtel modèlent un leitmotiv spatial intimement lié à leur mode d'existence. Ces endroits présentent des modes d'habitation (ou de fréquentation) spécifiques qui structurent étroitement le vécu des personnages.

1.3. Habiter le fantastique

En fait, tout espace assujéti au fantastique semble « inhabitable » pour le protagoniste, et ce, malgré des efforts parfois laborieux de sa part. Il convient de signaler que le lieu n'est pas immédiatement infesté, il *devient* fantastique. L'invasion progressive en altère lentement les propriétés. Que le phénomène s'imisce au cœur de l'univers du protagoniste (« Le Dernier Voyageur » et « 15.12.38 ») ou que ce dernier s'égare dans un environnement qui lui est étranger (« La Truie », « Dürer, l'idiot » et « Le Psautier de Mayence »), la dégradation s'opère de manière analogue. En effet, l'habitation est invariablement dépouillée de sa qualité primordiale lorsqu'elle est soumise au conditionnement fantastique: la sécurité y est incertaine, illusoire ou inexistante. Les personnages s'y trouvent « déracinés⁷¹ ». La barrière urbaine ou socialement acceptée du « chez soi » protecteur s'effrite, même si elle est parfois la dernière à céder. L'aliénation des protagonistes par rapport à leur milieu, leur inaptitude à s'y réinsérer de manière adéquate, s'inscrit dans la logique de la rupture. Elle dissout toute permanence, toute configuration acquise des lieux, pour l'excentrer vers son propre paradoxe, à mi-chemin du provisoire, là où rien, vraiment, ne réside.

⁷¹ Malrieu, *Le Fantastique*, p. 117.

Par exemple, Arthur Crowley est forcé de se satisfaire d'une occupation temporaire avant d'atteindre sa destination. Le « Coquelicot », regrettable compromis entre le rural et l'urbanisé, lui est d'abord hostile. La patronne se moque lorsqu'il s'enquiert d'une chambre. Le seul occupant, un rouquin atone, existe à peine, il attend patiemment les grâces de la propriétaire jusqu'à la nuit. Si l'on exclut la patronne, le lieu n'est pas destiné à l'habitation; on l'emploie comme refuge vespéral, il accueille temporairement la communauté, ses manies, ses pratiques quelque peu tordues...

Par contre, le cottage s'est établi à proximité d'un autre bâtiment. La ferme rassemble quantité de lieux qui ne s'y entrecoupent pas. La grange, destinée à l'entreposage et à la protection de certains animaux, y conserve ses fonctions. La première pièce que scrute Crowley avant de se risquer dans la porcherie exhibe toute une quincaillerie de contenants et d'instruments qui authentifient son utilisation. Bien que la farce s'étende jusqu'à situer la truie dans la porcherie, il n'empêche qu'on y a aménagé une couche et que la nouvelle suggère, à l'aide d'une image grotesque, qu'elle y parvient grâce à une bicyclette pour dame. Cette « collaboration » insolite, liant les habitués à la truie, intensifie le malaise. En effet, ses fonctions, pour la petite communauté, semblent se restreindre au divertissement puisqu'une pique servant à lui « piquer la viande⁷² » est suspendue derrière la porte. L'endroit est pourtant celui de son intimité, on la dérange à même sa couche et les sous-entendus sexuels se multiplient. La nouvelle ne cumule que deux femmes et les parallèles qui les unissent sont nombreux; d'ailleurs, il faudrait leur adjoindre la véritable truie qu'aperçoit le voyageur égaré, le matin de son départ. La patronne est présentée comme un objet de désir à la fois charnel et alimentaire: « un peu veule », « dodue », « appétissante⁷³ ». D'ailleurs, ses actions et ses remarques lui enjoignent un caractère plutôt lubrique, l'accueil désinvolte en déshabillé, le lendemain, ne permet pas d'en douter. La truie n'expose rien de bien attrayant, mais ses qualificatifs, quoique grotesques ou dépréciatifs, rappellent ceux de la propriétaire. Cette manière de tenir les lieux, secondée par le divertissement porcin, altère la perception du « Coquelicot ». Même s'il paraît un endroit pernicieux, le héros, aussi froid que vide, ne peut

⁷² Owen, « La Truie », p. 13.

⁷³ *Ibid.*, p. 9.

s'empêcher d'en éprouver quelque attirance. Ce mélange s'actualise au milieu de ce cauchemar où une sorte de phantasme corrompu et grotesque refait surface.

Phénomène curieux, cette « porcherie » est le seul lieu qui introduise l'idée d'une habitation permanente bien qu'elle ne possède aucune des qualités requises. Ce n'est qu'un endroit d'apparence abandonnée où se déroule une série d'événements nébuleux et sordides, mais son hybridité grotesque, en reflétant les dehors d'une existence normalisée, témoigne de l'impossibilité de résider au sein du fantastique et parachève l'hétérogénéité de l'espace. Crowley, quant à lui, doit se contenter d'une chambre banale, étrangère, qui revêt les caractéristiques de tous ces logements temporaires, de ceux qui n'abritent que pour un moment et qu'on ne peut personnaliser. C'est un lieu d'une telle neutralité qu'il ne conserve qu'une part de sa capacité d'accueil. Tronqué, l'absence d'un résident attiré lui refuse l'intégrité de son origine, son « incomplétude » seconde l'anxiété du personnage.

À l'opposé, Pétrus Wilger, très casanier de nature, rencontre le phénomène sur le pas de sa porte. Son univers, entièrement tourné vers l'étude de la législation et des livres de droit, paraît s'être sédimenté dans l'habitude. D'abord, il se trouble lorsque des coups désespérés, qu'il attribue d'emblée à quelqu'un de poursuivi, l'obligent à ouvrir sur un vide déconcertant : « Il s'était trouvé [...] devant un vide immense. Personne n'attendait devant sa porte. La rue était déserte, hostile, comme abandonnée depuis des siècles, vide à tout jamais d'une présence humaine ou animale.⁷⁴ » L'absence reconstruit le lieu en galvaudant ses particularités au profit de carences plus seyantes. Cette configuration spatiale « l'affecte » et il ne peut s'empêcher d'y percevoir une douloureuse tristesse qu'il assimile à une « détresse glacée⁷⁵ ». Cette figure se poursuit, s'intensifie et se complexifie jusqu'à ce que la rue révèle une animosité nouvelle à son égard. L'environnement continue de s'appesantir et les façades lui paraissent bientôt des visages morts et fermés. Les alentours ont été transfigurés au point d'être méconnaissables, son foyer semble « délocalisé ». Seule la présence d'une femme transportant un bébé dans ses bras, croisée à deux reprises, rajeunit et « réhumanise » les

⁷⁴ Owen, « 15.12.38 », p. 919.

⁷⁵ *Ibid.*

lieux. Le phénomène, en plus de corrompre le quartier, rend l'endroit aussi inhospitalier qu'étranger.

Une série d'événements sinistres, notamment légitimée par l'anxiété fiévreuse du protagoniste, le poussent à franchir le seuil d'un univers intercalaire. Il y progresse avec une conscience altérée : « Il sentit alors qu'il venait de changer d'ambiance et de vie. Qu'il se mouvait tout à coup sur un autre plan. [...] Jamais plus sans doute, il ne réussirait à retrouver sa liberté.⁷⁶ » Ce repli spatial n'est *a priori* pas habité, on n'y croise aucun résident « visible ». La sensation qu'une main guide l'homme de loi est le principal témoin d'une existence autre. Bref, les propriétés de cet emplacement confirment l'intuition de Grivel à propos des lieux du fantastique: « [le lieu] est non seulement inoccupé, mais il est aussi inoccupable; il n'est pas seulement à l'abandon, mais il résiste à l'occupation.⁷⁷ » Tout lieu devenu fantastique se marginalise en raison de cette caractéristique : son inhabitabilité. Sa résistance, parfois même à la figuration (grâce aux indéterminations), s'inscrit autant littéralement que structurellement. Son hétérogénéité lui confère cette puissance de diffusion du phénomène et du malaise qui affecte le personnage et le lecteur. Le protagoniste de « Dürer, l'idiot », plus qu'aucun autre, cherche à affronter cette résistance.

La force obsessionnelle de cet excentrique le contraint à s'établir au sein même du mystère. Sa première rencontre avec la petite maison rose et vert tendre relève d'un insolite presque commode. Suite à une soirée riche en déceptions, il flâne, en compagnie de Dürer, dans une petite rue de la vieille ville, et une demeure « happe » le journaliste, abandonnant le protagoniste stupéfié dans la rue. Plutôt ennuyé par cette intrusion du surnaturel, il snobe les échos du phénomène jusqu'à ce que, par l'intermédiaire d'un cauchemar, l'événement le hante suffisamment. Ce mauvais rêve orchestre une mise en scène sinistre visant à permettre à « l'idiot » d'inspirer quelque culpabilité au protagoniste. Le cauchemar récidive et atteint une intensité telle qu'il empiète sur la réalité. Le protagoniste s'éveille en hurlant et un bruit dans l'ombre répète les paroles entendues en rêve; un tremblement ébranle alors la propriété et

⁷⁶ *Ibid.*, p. 926.

⁷⁷ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 48.

scelle ses issues. L'insistance du phénomène dégrade l'environnement au point de le rendre, à nouveau, étranger⁷⁸, corrompu et « délocalisé ». Atteint dans son intimité, le personnage s'intéresse derechef à la maison rose et vert tendre, désormais à vendre. Il s'empresse d'en faire l'acquisition et de lui reprocher sa banalité.

Effectivement, il emménage, mais le lieu résiste: « Peut-être qu'à la longue, j'aurais eu confiance en cette maison, mais le calme n'y était qu'apparent. Elle avait son secret, [...] comme [...] une présence aux aguets, qui attend son heure.⁷⁹ » Cette intuition sature bientôt ses pensées et l'accapare physiquement. Il n'a de cesse d'arpenter et de surveiller les lieux en quête d'une présence. Ses préoccupations se transforment rapidement en un délire paranoïaque qui contamine le lecteur. Bien qu'il loge dans cette inquiétante demeure et qu'il en soit propriétaire sur papier, il ne la gouverne pas. Il ne possède et n'habite pas intégralement l'endroit. Cet original hante les lieux et s'efforce, perpétuellement, d'y accéder. L'inadéquation de l'homme au lieu, en plus de préparer le surgissement, conduit à un mode d'habitation conflictuel qui mène à l'effacement de l'un devant l'inaccessibilité de l'autre. Le protagoniste y perd, étrangement, une part de lui-même et l'endroit récupère ces fragments dans le but de poursuivre son actualisation. Peu à peu, tandis que le protagoniste se tait, l'inanimé articule et verbalise son hostilité.

De son côté, le propriétaire de l'« Ocean Queen's Hotel » s'ensevelit dans l'abandon et l'isolement. Pourtant, il devrait être encore, pour un moment du moins, chez lui. La détérioration première du lieu, à l'instar des précédentes, s'inscrit dans une lente continuité dont on peut aisément repérer les jalons. Ils correspondent d'assez près aux facteurs d'isolement : abandon d'autrui (départ de John et de Windgery), perte de signe de vie provenant de l'extérieur (désertion complète), coupure de l'électricité et des communications, invasion des ombres, apparition subite de Windgery (ce qui alourdit l'atmosphère),

⁷⁸ « C'est fort drôle, dit-il. C'est comme cela que se comportent les portes et les fenêtres des maisons, en Amérique du Sud, après un tremblement de terre. Du moins, de celles qui sont encore debout ! » Ray, « Dürer, l'idiot », p. 280-281.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 282.

dégradation climatique (neige) et récupération complète du contrôle par les « patrouilles d'ombres⁸⁰ ». Il s'agit donc d'un lieu en instance de transformation. L'amenuisement de ses capacités d'accueil (son caractère habitable) en témoigne. La dégradation de l'habitation permanente en foyer temporaire est accomplie, même aux yeux du protagoniste, qui ne doit séjourner dans ce lieu « hors fonction » que pour une journée. Au fait des progrès accablants des ténèbres lorsque le bâtiment est inoccupé, le propriétaire, oeuvrant à préserver l'habitabilité du lieu, accroche des guirlandes lumineuses pour égayer l'endroit. Peine perdue, il est forcé d'improviser une bougie avec une bouteille de limonade, éclairage déficient qui densifie les ténèbres et assombrit les environs. Les ombres remplissent tous les interstices, mais il peut trouver refuge au sein de son intimité « protégée », sa chambre.

Le répit est de courte durée puisque au réveil, le lieu, bien qu'identique en apparence, ne lui paraît plus le même. Accablé par une terreur sans objet, sa réaction première est de ne pas s'expliquer « cet instinct qui le poussait à se faire tout petit dans la caverne chaude de ses couvertures.⁸¹ » Bien que cette réponse, tout à fait irrationnelle et enfantine, suggère qu'il soit sauf dans cette pièce, l'étrangeté ambiante et la conviction qu'il y a quelque chose de changé le motivent à sortir. Un pas résonnant un peu plus bas répond à son angoisse. La crainte modifie alors le contrôle du lieu: « Il prit des précautions tellement minutieuses qu'il lui semblait être devenu un voleur dans sa propre maison.⁸² » Sa panique le guide vers la chambre de Windgery, où il constate son décès. C'est alors que la poursuite s'engage et que le contrôle est totalement rompu. Après avoir été corrompu par une présence étrangère, le lieu est dorénavant maîtrisé par un autre : « Cela lui fit froid au cœur de savoir que l'Inconnu qui marchait dans la nuit se mouvait parmi les objets familiers et personnels qu'il venait de quitter à l'instant, comme si un peu de son être adhérait encore aux choses de cette chambre.⁸³ » Sa fuite l'oblige à traverser des segments de l'hôtel qui ne lui appartiennent pas (quartier des

⁸⁰ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 243.

⁸¹ *Ibid.*, p. 253.

⁸² *Ibid.*, p. 254.

⁸³ *Ibid.*, p. 256.

valets et des bonnes), ce qui lui nuit d'ailleurs puisqu'il trébuche sur des objets laissés en désordre par la valetaille⁸⁴. En accédant à la mesure des bonnes, il pénètre dans un univers qui n'est pas le sien, celui de la superstition. Un bénitier et un brin de buis bénit lui semblent une défense suffisante pour entasser une barricade qui, bien évidemment, ne freine pas cette poursuite. Ultimement, il est contraint de grimper sur le belvédère, parcelle d'espace qui lui est totalement inconnue. L'endroit débouche sur la splendeur extérieure, mais ne peut être envisagé comme une sortie valable. Les pas ne ralentissent pas leur marche et Buttercup, au bord de l'édifice, ne s'imagine aucune autre solution, il en est réduit à sauter. Pour se préserver, il n'a d'autre choix que d'abandonner les lieux. Il survit à sa chute et rejoint une maigre civilisation dès l'aube. Il faut le réconforter avec insistance pour qu'il se décide à explorer les lieux à nouveau. L'endroit conserve l'empreinte des événements et l'hôtelier ne veut plus y résider pour l'instant, il manœuvre pour quitter le jour même...

Il en va autrement pour l'équipage du « Psautier de Mayence » dont les modes d'habitation sont atypiques. Leur milieu, d'abord, diverge des précédents en offrant des caractéristiques singulières et quelque peu exotiques. En effet, le bateau, selon Foucault, représente la meilleure hétérotopie⁸⁵ possible en ce qu'il cumule l'habitation, la locomotion, l'entreposage, le labeur et l'observation. Les habitants doivent y assumer d'une main experte ces diverses fonctions, il ne peut donc être habité que par une collectivité spécialisée. Un navire implique un contact constant entre les membres de l'équipage, il astreint donc à une vie commune, à tous les niveaux. C'est également un lieu qui est pourvu de frontières lacunaires, ce qui explique que la porosité avec l'extérieur y est prégnante. Il se distingue à la fois par sa dépendance, puisqu'il est soumis à la volonté des éléments, et par son autonomie, car, n'étant pas une habitation fixe, on ne lui reconnaît pas d'ancrage obligé. Ces considérations ne concernent pas les passagers qui y vivent d'une toute autre façon. Bref, les

⁸⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁸⁵ Duperray récupère intégralement le concept de Foucault, il en fournit même la définition : « Une hétérotopie juxtapose en un seul lieu plusieurs espaces: ex. scène de théâtre, jardin... » Max Duperray, « L'hétérotopie littéraire : théâtralité et déréalisation », *Décors de l'irréel, Revue La Licorne*, No 10, Poitiers, Université de Poitiers, 1986, p. 11.

contraintes utilitaires que suppose le fonctionnement d'un schooner définissent déjà quelques-unes des particularités de ses occupants.

L'écriture de Ray insiste lourdement sur l'épaisseur de cet univers maritime qu'il s'évertue à crédibiliser par l'usage d'un vocabulaire qui lui est particulier, amalgame de technicités et de fragments idiomatiques. On y mêle volontiers les registres du récit d'aventure (ou de piraterie) et du récit fantastique, forgeant une hétérogénéité qui sert les circonvolutions de la narration. On accède donc à un mode d'habiter qui n'est plus le nôtre : l'équipage, rassemblement baroque de curiosités et de petits magouilleurs sans attache, se débrouille où qu'il soit comme le prouve leur séjour dans la baie de Big Toe⁸⁶. De nature nomade, ils se trouvent, en quelque sorte, partout chez eux. Les marins jouissent par conséquent d'une capacité d'adaptation qui outrepassa de loin celle du lecteur. Les navigateurs sont donc, par définition, des déracinés. Ils entretiennent d'ailleurs un lien privilégié avec leur environnement dont ils apprécient intimement la simplicité et l'intégrité.

Les paysages qu'ils traversent dénotent cependant quelques impropriétés qui fissurent l'uniformité maritime. À trois reprises, avant qu'ils ne franchissent le seuil de l'intercalaire, l'eau inquiète par ses reflets verdâtres. Aucun critique, malgré la réflexion de Chareyre-Mejan à ce sujet⁸⁷, ne s'est adonné à une étude fouillée des couleurs qui animent le fantastique de Ray. Pourtant, la lecture de ses principaux contes consacre rapidement le vert comme couleur de l'étrangeté, elle est l'apanage du surnaturel⁸⁸. Cette teinte appartient distinctivement aux

⁸⁶ L'équipage y attend le maître d'école. Ils y pêchent et y chassent avec aisance, dans une atmosphère particulièrement agréable (p. 159 et suivantes).

⁸⁷ « Il faut prendre la couleur comme une chose, et non comme une qualité des choses. [...] Avec la couleur, l'essence s'abîme dans l'apparence, du reste indiscernable d'elle. » En fait, la théorie du philosophe concerne principalement le « blanc » et sa propagation textuelle, mais elle étudie corollairement l'influence de la couleur sur l'érosion des frontières sensibles. En d'autres mots, cette hypothèse démontre la possibilité d'un usage fantastique de la couleur. Voir Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, p. 35.

⁸⁸ « [...] des flammèches vertes voltigèrent, puis, soudain, ce fut une main entière, une main de feu vert qui griffait les ténèbres. » (p.79) « J'ai vu les démons ! C'étaient de rapides et longues flammes vertes, piquées de deux yeux rouges, qui passaient, repassaient et se jetaient avec une rage abominable sur le damné. » (p.82) Jean Ray, « Le Fantôme dans la cale », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 73-86. « Une grande, une immense vieille femme dont je ne

espaces autres. Ces perturbations verdâtres s'accompagnent d'ailleurs de précisions et de comparaisons qui corrodent l'intégrité du cadre:

« Un *derelict* vert comme un banc de mousse, tiré d'un grand fond de l'Atlantique, jaillit presque sous les sous-barbes de notre beaupré et s'en alla éclater, en un sombre soleil de pourriture...⁸⁹ » « [...] une nouvelle colère de la marée accourait dans notre sillage, en une poussière verte d'eau flagellée.⁹⁰ »

La présence de personnifications insolites (« colère de la marée »), de métonymies (« poussière verte ») et même d'un oxymore (« sombre soleil ») désavoue l'ordinaire de cet environnement. Suite à ces indices de corruption mineurs, leur milieu, pourtant si connu et maîtrisé, ne cesse de se détériorer. Ses propriétés se dérèglent et les repères coutumiers disparaissent. Après avoir été dépossédés de leurs références environnementales et de leur ascendant sur le climat, les marins délaissent leur objectif. À l'intérieur de cet univers, que Jellewyn identifie comme intercalaire, ils n'ont plus de destination. Ce repli de l'espace répond au premier critère de l'espace fantastique, il se révèle globalement inhabitable pour les concernés et il compromet leur propre espace, qu'ils s'efforcent désespérément de préserver.

Conséquemment, leur habitat se désagrège constamment bien qu'il ait été, au préalable, redéfini pour l'occasion. Le *Psautier*, en plus d'avoir été dénaturé par un nom qui vogue bien mal, a été réaménagé pour répondre aux besoins du voyage. On a installé, dans une grande pièce à l'arrière, une chambre destinée au maître d'école. Ballister s'accommode d'un « salon-cabine » qui s'impose comme l'un des lieux clés du récit. Il est adjacent à la

voyais que les terribles yeux verts luire dans une face inouïe, entra. » (p.103); « pavage verdâtre » (p.107); « Mon grand-père et les gens d'alors racontèrent que d'immenses flammes vertes fusaient des décombres jusqu'au ciel. » (p.131) Jean Ray, « La Ruelle ténébreuse », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante, Ibid.*, p. 87-132. « Dans la clarté verte, il vit passer des mains fantomales et gigantesques, tandis qu'un visage terrible se précisait. » Jean Ray, « Le Grand Nocturne », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante, Ibid.*, p. 55.

⁸⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 158-159.

⁹⁰ *Ibid.*, p.159.

cabine du maître d'école, qui saoule consciencieusement le capitaine tous les soirs, heureuse habitude qui l'empêche de parvenir au pont et de considérer les modifications climatiques. Le *Psautier* est construit à la manière du *Nord Caper*, c'est-à-dire qu'il n'existe aucun refuge sur le pont qui permettrait de s'abriter et de naviguer sans qu'il n'y ait de contact immédiat avec l'extérieur: « La barre est encore bravement installée à l'arrière, front au large, au vent et aux embruns. [...] nous avons assisté à cet incompréhensible drame, non d'un observatoire clos et vitré, mais du pont même.⁹¹ » Le salon du capitaine hérite conséquemment des attributions du refuge de prédilection, étant l'unique endroit habitable et parfaitement clos.

Le salon-cabine devient un lieu de liesse; tous s'y rassemblent pour festoyer malgré la dégradation incompréhensible de l'environnement. La fête engendre un micro-climat au sein du navire qui s'inspire des plaisirs et des souvenirs de l'autre monde, rendant ainsi l'endroit momentanément habitable. Les navigateurs s'y réjouissent jusqu'à la disparition d'un des leurs, Walker, ce qui signale le début des hostilités. Le pont, lieu de l'enlèvement en question, est désormais perçu comme un endroit hasardeux et problématique. Rapidement, Jellewyn et Ballister sont contraints de se replier dans ce salon-cabine. Apeurés et sans destination, ils abandonnent les manœuvres et accordent au *Psautier* le plaisir de dériver à sa guise, car ils ne sont plus maîtres à bord. Cet emplacement, étrange compromis entre la chambre et le lieu de réception, s'improvise refuge. Ils s'isolent de l'extérieur et éprouvent quelques difficultés à sommeiller. Les survivants se sentent angoissés : l'atmosphère de fête s'est abîmée en crainte, le lieu s'entache d'anxiété, son caractère habitable s'amenuise. Des bruits sur le pont obligent un contact avec l'extérieur. Les êtres qui peuplent l'univers intercalaire ont pris possession des instances de contrôle, donc du bateau. L'usurpation de la propriété est complète puisque les marins ne sont plus libres de choisir la direction qu'ils empruntent. La récupération du contrôle par une source externe favorise une prise de conscience : on cherche à les conduire à une destination fixe. Suite aux manœuvres nocturnes, les résidents de l'autre monde désertent le navire, permettant aux survivants d'errer, entretenant ainsi l'idée d'une liberté factice.

⁹¹ *Ibid.*, p. 186.

L'expérience permet d'ailleurs au faux second rôle (Jellewyn) de révéler les endroits à risque du navire dans sa note posthume⁹². En fait, le lecteur connaît essentiellement les emplacements de prédilection de ces manifestations, mais ignore l'ensemble de la configuration spatiale du vaisseau, qui, du reste, demeure aussi informé qu'admise. L'atmosphère festive qui peuplait de rires le salon-cabine de Ballister se ternit davantage lorsque le corps mutilé de Steevens⁹³ y échoue pour y râler et s'y étioler jusqu'à ce que le navire soit complètement vidé de toute existence, à l'exception du capitaine. Même si Ballister arpente vainement les lieux pour se consoler de quelque signe de vie, il s'effondre en larmes sur le plancher du salon qui, à l'image du bateau, a continué son périple fantastique vers l'inhabitable et l'inhabité.

Pourtant, ce n'est pas ce refuge consacré qui fournit au protagoniste le lieu d'une ultime résistance. Ballister se détermine à brûler les livres du maître sur le pont, près de la barre. Il ignore donc partiellement les conseils de son second en s'établissant près de l'emplacement de la première disparition, bien que ce choix corresponde également au poste de garde qu'il avait tenu avec ce dernier alors qu'ils ne craignaient pas aussi souverainement l'extérieur. Les moteurs sont lancés à plein régime pour le protéger de probables assaillants. Le contrôle est symboliquement recouvré par le capitaine puisque des outils humains (les moteurs) suffisent à le préserver du courroux du maître d'école, mais il ne parvient pas pour autant à conserver l'embarcation. Si l'on contrefait quelques échappatoires dans ce récit *a priori* caractérisé par une spatialisation marginale, la transformation fantastique s'opère d'une manière bien semblable, et c'est le retour du maître dans le monde réel qui en finalise l'admission et l'efficacité⁹⁴.

⁹² « Brûlez tous ces livres, faites-le à l'arrière du bateau loin du grand mât et en ne vous approchant pas du bordage. » *Ibid.*, p. 182.

⁹³ *Ibid.*, p. 177.

⁹⁴ La complexité narrative de ce conte permet un relais narratif qui implique la réintégration du monde zéro. C'est dans cet univers sécurisant que le maître d'école, en fin de parcours, se réintroduit pour parachever la charge d'horreur et d'étrangeté construite antérieurement. C'est notamment l'utilisation inattendue de lieux corrompus qui en facilite le retour.

1.4. Le décor fantastique

Dans un tout autre ordre d'idées, il convient de circonscrire les ramifications du décor fantastique et de cerner ses modalités pour en définir l'impact sur l'altération du cadre. Cette question rejoint celle du mode d'habiter puisqu'on constate d'emblée que des êtres sont employés comme éléments décoratifs, obséquieuses trouvailles d'ornementation au service de l'atmosphère. Les protagonistes de ces nouvelles, d'une vacuité notoire, rencontrent des êtres sans mot et presque sans présence, des êtres réifiés.

1.4.1. L'homme comme élément décoratif

Lorsque Crowley séjourne au chaleureux cottage du « Coquelicot », il croise un rouquin d'une rare intensité : « Le client qui lui faisait face était un gros rouquin, au teint de brique, à l'air borné, au front court, pareil à un personnage de la peinture expressionniste flamande.⁹⁵ » On ajoute qu'il secoue gauchement des dés dans un petit bac, simple prolepse. Cette mise en relief par rapport au décor ne se reproduit plus. On a posé là un homme qui ne contribue aucunement à la progression de l'action, ce qui lui attribue une fonction atypique, celle du personnage « chosifié ». Il peuple peu, car la comparaison avec la peinture le rend parfaitement statique, mais il appauvrit par son animosité l'ordinaire du lieu. Il est tout entier voué à la construction du décor et de l'ambiance; la patronne lui adresse même la parole sans qu'il ne daigne répondre...

Cette corruption du décor sert des desseins précis au sein des textes analysés, mais elle occasionne avant tout une rupture des catégories établies, une érosion des frontières entre l'homme et l'objet, entre l'animé et l'inanimé, entre ce qui se démène avec vigueur à l'avant-scène et ce qui semble se sédimenter silencieusement à l'arrière-plan. Bref, elle agit à la manière d'un vecteur d'hétérogénéité. M. Buttercup, avide de meubler sa solitude, reçoit la visite de M. Windgery, un phtisique qui a malheureusement trop éprouvé son corps en cherchant à atteindre le dernier train. L'arrivée du retardataire accentue sa solitude, puisque

⁹⁵ Owen, « La Truie », p. 9.

les abords sombres de l'agonisant non seulement lui refusent la compagnie qu'il sollicite mais précisent son isolement en semant une présence, bientôt cadavérique, inaccessible et froide dans les ténèbres de l'endroit. En mal d'humanité et de socialisation, l'affable hôtelier doit s'accommoder d'une absence excédentaire, d'autant plus lourde à supporter qu'elle procède d'une mise en présence. Cette complication, qui incorpore Windgery au sinistre décor nocturne, est explicitée par une comparaison : « Mais le compagnon était aussi morose que la nuit même.⁹⁶ » L'équivalence paraît contaminatrice, seul le souvenir de sa toux lui confère quelque existence lors du réveil de Buttercup.

L'improbable équipage du *Psautier* évolue à son tour dans un décor troué par diverses modalités d'existence. Le maître d'école s'isole dans sa cabine pour compulser des ouvrages obscurs et ne participe donc pas de l'environnement immédiat des marins. Son existence à bord varie entre absence et présence inquiétante, ce qui explique que sa disparition surprenne si peu le lecteur. Elle s'est transformée en menace latente en se figeant à l'arrière-plan. De son côté, le coriace Steevens assombrit le salon-cabine: « La respiration de Steevens était rocailleuse et pénible à entendre; il fallait tout le temps essuyer la bave sanguinolente qui lui coulait de la bouche.⁹⁷ » Comateux, il n'y est installé que pour densifier l'angoisse. Les paroles de Jellewyn à son sujet ne laissent planer aucun doute, il a été chosifié: « Son corps n'est plus qu'un horrible sac, un amalgame d'os brisés et d'organes en lambeaux...⁹⁸ »

Non seulement les hommes sont intégrés aux « ressources » décoratives du fantastique, mais même les animaux sont sujets à cette instrumentalisation. En effet, dès que la petite maison rose et vert tendre accueille son nouveau propriétaire, l'inanimé gagne en importance. Cette subversion dégrade autrui au rang d'élément constitutif de l'environnement. Les autres deviennent vibration de la peur. Même Chandernagor, ce

⁹⁶ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 252.

⁹⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 178.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 177.

perroquet atone, ne s'anime plus que pour retransmettre cette émotion: « Chandernagor n'était qu'une touffe de plumes chamarrées, secouée d'un frisson d'onde inquiète où veillait le clou rouge de son oeil. [...] Mais l'œil se ferma et seule la peur vibra encore, en unique vie, dans la bête captive.⁹⁹ » On n'octroie pas à cet oiseau un rôle bien plus important que celui qui échoit aux autres auxiliaires identifiés (l'horloge de Nuremberg, les poiriers, les cristaux, etc.). Il tremble et répercute, ce n'est qu'une vibration de l'angoisse qui ne favorise, en dernier lieu, que l'abandon du protagoniste, lui fauchant ainsi son seul secours « animé » dans cet obscur intérieur. Le récit réduit cet oiseau à si peu que l'horloge elle-même paraît plus présente. À la lisière de la chosification, il contribue à l'avènement du phénomène en brouillant davantage les catégories établies.

1.4.2. La théâtralité

Les procédés qui caractérisent les décors fantastiques excèdent largement le registre réaliste et puisent notamment dans les ressources artificieuses du théâtre. Cette hybridation de l'espace a pour effet de déréaliser momentanément et de remettre en question superficiellement le cadre. On rencontre parfois chez Owen des notions qui relèvent de la sphère cinématographique, mais le théâtre s'impose de lui-même chez Ray. Les mentions sont explicites, elles introduisent souvent une touche d'irréel convoyant le sentiment insolite que l'œil se pose sur quelque chose qui ne perdure plus tout à fait, ou différemment. Ballister, s'acharnant à rendre compte de ce dont il a été témoin lorsqu'il survolait la ville infernale, formule ses impressions de la manière suivante : « Nous avons l'air d'être sur un bateau d'un théâtre de Drury Lane, éclairé par une rampe invisible de mouvantes flammes de Bengale.¹⁰⁰ » Cette comparaison, invoquant un référent associé à une réalité extérieure au récit, n'amoindrit aucunement la « crédibilité » visuelle du passage et communique au lecteur la puissance du vaste spectacle « halluciné » auquel se heurte le protagoniste. Ces évocations assouplissent le cadre et surgissent en des endroits stratégiques du texte. Ce passage

⁹⁹ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 284.

¹⁰⁰ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 174.

correspond à la découverte d'une société organisée au sein de l'univers intercalaire, il s'agit de la vision la plus révélatrice de ce milieu. D'autres interventions théâtrales compliquent la construction spatiale de scènes clés. Lorsque le maître d'école réapparaît pour museler définitivement Ballister à bord du *Nord Caper*, il est dévoilé artificiellement : « [...] une saute de vent qui gifla le chalutier déchira la nue et un pinceau de clair de lune suivit le *Nord Caper* comme un projecteur.¹⁰¹ » Encore une fois, le trope est explicite et s'enfonce dans l'étrange. On convoque un « trucage » lumineux, un effet d'insistance d'ordre visuel, qui, grâce à la lecture littérale et rapide qu'oblige la lecture-en-progression¹⁰² du fantastique, s'intègre au décor en le complexifiant sans en compromettre la crédibilité ou la lisibilité. Le cadre glisse dans l'étrangeté.

1.4.3. L'obscurité nécessaire

Le rôle de la luminosité n'a guère été fouillé bien que celle-ci participe intimement à la construction des lieux fantastiques. Partout, on discourt sur « l'obscurité nécessaire¹⁰³ », qu'elle adopte la forme de brouillards, de rideaux de pluie, de pénombre ou de ténèbres insondables. Le cadre réclame des contours flous ou incertains, en d'autres mots, il nécessite des interstices; il faut y semer des trous et des fissures avant même qu'il ne se constitue. C'est d'ailleurs l'une des premières informations offertes à l'imagination du lecteur : elle se grave dans la mémoire du texte, elle ronge continuellement le décor même s'il est extérieur à l'abri du protagoniste.

L'incipit de « La Truie » ne se refuse pas cette incertitude. Le récit débute ainsi : « Le brouillard ne se dissiperait pas de sitôt. Bien au contraire, il allait sans cesse

¹⁰¹ *Ibid*, p. 187.

¹⁰² Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, p. 47 et suivantes.

¹⁰³ On peut citer, par exemple, Grivel qui, dans son chapitre dédié à l'espace et à ses motifs (« Visite aux monuments de l'horreur ») parle de la nécessité de l'obscurité sous la rubrique « La nuit tombe ». Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 119.

s'épaississant.¹⁰⁴ » Sans information sur la situation spatiale ou topographique du personnage, on plonge le lecteur dans un climat d'incertitude nécessaire. Le brouillard d'ouverture est si dense qu'il excite l'imagination du pauvre Crowley et trahit ses yeux désinformés. Il entrevoit des éléments que sa raison récusait et se convainc d'arrêter avant qu'un accident ne survienne. C'est ensuite la nuit, qualifiée « d'étrange pénombre¹⁰⁵ », qui relaie l'indécision et instaure l'atmosphère menaçante extérieure au « Coquelicot ». Ces défaillances visuelles, causées par un éclairage douteux, possèdent une telle importance que le récit se permet, lors du dénouement, d'insister sur leur dissipation. Cette mise en relief de l'illusion narrative accentue la confusion heuristique : « Comme le paysage avait changé depuis la veille ! Par quel sortilège le brouillard et la nuit rendent-ils si menaçants des lieux que la clarté restitue à leur paix première ?¹⁰⁶ » Difficile d'explicitier davantage cette problématique qui semble relever de l'évidence, mais qui joue néanmoins un rôle plus subtil lors des tremblements du cadre.

La nouvelle de Ray « Dürer, l'idiot » est scindée en deux parties. La première occupe le « Sanglier furieux » et considère les désastreuses tentatives de séduction de Dürer. Cet épisode permet à Ray, à la manière d'une mise en abîme, de parodier son propre thème, celui de la maison hantée, et, accessoirement, le récit gothique. Il écorche donc les clichés du genre, ce qui n'épargne pas les ténèbres : « [...] il pleuvait, une pluie des marécages, qui joint d'un trait d'eau continu la boue des fondrières au brouillard du ciel.¹⁰⁷ », « Le ciel lavé d'un vert vénéneux, lui faisait une hagarde auréole lunaire.¹⁰⁸ » Ces clichés boursoufflés garnissent les charmants discours de Dürer, mais n'empêchent pas le premier phénomène de survenir à « l'heure douce où les réverbères s'allument.¹⁰⁹ » Ce désarmement systématique du milieu

¹⁰⁴ Owen, « La Truie », p. 7.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 15.

¹⁰⁷ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 275.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 276.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 278.

par une série de lieux communs conduit à une exploitation indirecte de « l'obscurité nécessaire ». Les contours s'effritent grâce à un vaste orage électrique intervenant plutôt en fin de récit.

La part qu'occupent les jeux de lumière dans la construction de l'espace dépasse largement celle du cliché de l'obscurité. En effet, elle régleme les impressions, elle balise le visuel, elle assure, lors de la lecture, l'établissement des « hiatus » spatiaux et des blancs qui favorisent la rencontre. Elle détermine la crainte première, celle de l'inconnu et confère donc un rôle naturellement réconfortant à la pleine lumière. Les différents degrés d'intensité qui percent l'apparente pénombre sont malgré tout la cause de bien des suggestions qui minent le protagoniste. Ce que l'on compromet grâce à cette stratégie, c'est la vision, soit la construction de l'environnement fantastique. Fondement de ces récits, l'incomplétude véritable de ces décors, puisqu'ils paraissent nécessairement pleins au premier abord, creuse et envahit par ses lacunes le sens visuel : « Le fantastique n'est pas dans l'objet, il est toujours dans l'œil.¹¹⁰ » Non seulement cette notion transite-elle par l'espace, mais elle requiert ces demi-clartés...

Au sein du fantastique, la luminosité se fait traîtresse, elle s'amuse des protagonistes. Ce malheureux hôtelier, déjà prévenu des progrès embarrassants de l'obscurité lorsqu'il s'absente, cherche à se préserver grâce à des guirlandes lumineuses. Une fois l'électricité coupée, il est contraint de s'improviser une chandelle, ce qui lui rend étranger tout ce qui se trouve à proximité¹¹¹. Cette lueur dénature également les crachats de son invité : « cela semblait noir, d'un noir de cirage, et ce n'en était que plus vilain.¹¹² » La suggestion prend le pas sur la lacune visuelle. Au réveil, M. Buttercup est agité par une terreur sans objet apparent bien que la clarté lunaire permette de tout discerner. Elle semble le guider et son importance est réitérée. La lumière paraît douce, car elle connote le calme, la

¹¹⁰ Ernest Hello, cité par Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 13.

¹¹¹ Il éprouve de la difficulté à reconnaître son voisin...

¹¹² Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 252.

stabilité : « [une] nuit sans bruit et splendidement claire », « Il ne se passait rien, le clair de lune soulignait le silence, c'était tout.¹¹³ » Si la narration lui assigne subitement une telle capacité d'illumination, alors que les pages précédentes détaillaient la vision estropiée de Buttercup, c'est que le phénomène doit s'incarner autrement. La menace se devinait, tapie dans l'ombre; maintenant, cette détérioration visuelle se révèle un leurre tablant sur une lecture stéréotypée. Cette stratégie hétérogène de fausse assurance et de sécurité brisée restitue pleinement et inutilement la vision. La première partie de la nouvelle surcharge les apparences et l'obscurité pour y disséminer une angoisse qui devrait être dissipée par un peu de lumière. Pourtant, la lumière « alliée » est totalement inefficace. En effet, la créature qui poursuit Buttercup ne sera jamais entrevue; seule une empreinte, synecdoque de l'horreur, apparaîtra en fin de récit. C'est dans la lumière que se fait craindre la vision, sa suggestion suffisant à maintenir le récit.

Crowley est trahi à son tour, car le brouillard bloque toute luminosité : « Les nappes en devenaient toujours plus fréquentes, plus denses, opposant au double faisceau lumineux des phares, la blancheur soudaine d'un mur surgissant de la nuit.¹¹⁴ » Ce qui explique que lorsqu'une « une enseigne au néon¹¹⁵ » le perce, elle apparaisse comme le signe providentiel d'une société rassurante. Cette promesse mensongère conduit finalement le protagoniste dans une cour obscure où il est abandonné, torche électrique à la main. Ce faisceau débile illumine si pauvrement qu'il entache ses souvenirs et cultive le doute. Le jour, qui dissipe le brouillage, questionne encore davantage l'authenticité de cette vision et prolonge le malaise. La luminosité rompt définitivement l'intégrité de l'espace et l'asservit aux ambitions du phénomène.

Wilger, à l'instar de tous les protagonistes, ne bénéficie pas d'une collaboration honnête et la lumière corrompt sa perception des alentours : « Dans cette sorte de brouillard,

¹¹³ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁴ Owen, « La Truie », p. 7.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

les réverbères s'éclairèrent piteusement de leur maigre halo jaunâtre.¹¹⁶ » La clarté est insuffisante, pauvre, inquiétante. Cette impression est d'ailleurs amplifiée par l'enchaînement de deux personnifications négatives (« piteusement » et « maigre halo »). Le nouveau propriétaire de la maison rose et vert tendre ne souffre pas des progrès de l'obscurité, car sa vision est rongée par son obsession. Cette absence de taches d'ombre renforce ses impressions et entraîne le lecteur plus avant dans sa paranoïa.

Ballister, éprouvé par un environnement occulte, s'intéresse à une « tache lumineuse¹¹⁷ » qui devient une « banderille laiteuse » avant qu'il ne s'effondre, assommé. Les variations se multiplient et mettent en lumière la complexité de ces jeux qui outrepassent la simple idée qu'il faut voiler pour suggérer. Cette insidieuse luminosité rectifie la structure intime des espaces fantastiques pour corroder, en dernier lieu, la vision du lecteur.

¹¹⁶ Owen, « 15.12.38 », p. 925.

¹¹⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 176.

CHAPITRE II

EMBRAYEURS ET INDÉTERMINATIONS

Le réseau d'éléments théâtraux qui colore les décors du fantastique n'est pas étranger au mode de représentation qu'il privilégie. « Le dispositif fantastique prescrit l'établissement de la valeur de référence [...], puis un brouillage, et enfin la soumission à l'irrésolution¹¹⁸ », c'est-à-dire que le texte, après avoir contrefait son adéquation réaliste, s'organise à la manière d'une montée paroxystique pour faciliter le surgissement : le spectacle du fantastique. De nombreux procédés linguistiques induisent ce cheminement. Comme l'a signalé Hamon¹¹⁹, l'appareil descriptif renferme des marqueurs génériques qui prescrivent le mode de lecture qu'il convient d'appliquer. Ils garantissent, dans ce cas particulier¹²⁰, l'efficacité de la structure grâce à une lecture littérale des figures. Lorsqu'ils contribuent à la spatialisation du récit, ces fragments descriptifs collaborent intimement à l'orchestration du « piège ». Ils approfondissent et déterminent l'apport de l'espace à la sémantisation du texte.

Principe fondateur du « monde zéro », l'espace ordonne le regard comme il en précise la construction et le morcellement, mais il œuvre avant tout, dans ce cadre particulier, à l'avènement d'un « réalisme second¹²¹ », c'est-à-dire à « vraisemblabiliser » le

¹¹⁸ Carpentier, « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », p. 148.

¹¹⁹ « Bien sûr, l'analyse devra repérer attentivement (...) les termes qui (...) sont les affleurements d'un métalangage implicite, qui décrivent la description elle-même, ou qui renvoient au genre, instance *in absentia* qui exige du lecteur qu'il lise de telle ou telle façon la description elle-même. Ils jouent alors le rôle de signaux auto-référentiels, le rôle de consigne de lecture, plutôt que de signes renvoyant à une réalité, le rôle d'une prescription (de lecture) plutôt que d'une description; on pourrait les appeler les *embrayeurs génériques* du texte... » Hamon, *Du Descriptif*, p. 69.

¹²⁰ Carpentier, *Loc. cit.*, p. 147.

¹²¹ À la suite de Carpentier, *loc. cit.*, p. 144, j'emprunte cette expression à Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 73.

fantastique. L'espace alimente méthodiquement l'inquiétude en superposant les strates d'une réalité consciencieusement souillée d'étrangeté. Dans son article intitulé « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », Carpentier a circonscrit les spécificités de cette dialectique en se référant au modèle linguistique des embrayeurs et des débrayeurs. En fait, il s'agit d'une reprise des modèles pragmatiques qui ont été d'abord proposés par Jakobson. « A.J. Greimas et J. Courtès, se penchant sur le concept de *shifter* en référence à l'énonciation, distinguent la procédure de débrayage (*disengagement*), soit une expulsion hors de l'instance d'énonciation, de la procédure d'embrayage (*engagement*) soit un effet de retour à l'énonciation.¹²² » Associées au fantastique, ces procédures déterminent la progression de la fantastique. Alors qu'un embrayeur générique, soit une formule insinuante porteuse d'étrangeté, entretient l'inquiétude nécessaire à la structuration du récit, un débrayeur s'empresse de forcer un retour à la réalité préalablement instaurée. La rhétorique des fantastiqueurs combinerait donc, par touches successives, des motifs qui cimentent l'organisation d'un environnement réaliste à la corruption d'éléments surnaturels ou insolites en vue de consolider l'étrangeté et, par accumulation, d'accréditer un réalisme second.

Bref, le système qu'élabore Carpentier collige les stratagèmes textuels associés au genre. L'espace est subsumé à cette combinaison tortueuse de formules insinuantes et atténuantes, ses répercussions n'y sont pas plus détaillées que particularisées. L'article s'intéresse à « l'incipit » des nouvelles fantastiques¹²³, ouverture difficilement balisée qu'il est plus aisé de résumer au « souffle fantastique », soit à l'ensemble des procédés impliqués dans l'orchestration de l'effet recherché. Cette vision synthétique jalonne efficacement la progression des « failles¹²⁴ ».

¹²² *Ibid.*, p.148, note 20.

¹²³ Les considérations de Carpentier l'amènent, par « procédé heuristique », à étendre l'incipit aux premiers 95% du texte. Cette exagération permet de démontrer que le couple embrayeur/débrayeur dévoile aisément la nature des machinations textuelles, leurs déclinaisons et leur degré respectif au cours de la progression, jusqu'au dénouement, où ils ne sont plus sollicités.

¹²⁴ À la suite de Carpentier (*Ibid.*, p. 146), j'emprunte ce terme aux travaux de Charles Grivel (« Horreur et terreur : philosophie du fantastique », *Colloque de Cerisy. La littérature fantastique*,

D'abord, les débuts sont émaillés de paradigmes d'insolite si discrets qu'ils singularisent ces séquences par leur ambivalence réaliste. Un embrayeur affilié à la corruption d'un environnement naissant n'opère qu'en fonction du mode de lecture suggéré: « Ses phares éteints, les ténèbres s'abattirent d'un seul coup autour de lui.¹²⁵ » Cette remarque banalisée par les indices de brouillage lumineux qui ont été préalablement proposés au lecteur transmet pourtant aux alentours une force inquiétante d'isolement en éliminant tout ancrage visuel. La phrase suivante comporte un débrayeur qui restaure aussitôt l'équilibre en dissipant cette cécité passagère : « Il sortit et ses yeux s'habituerent vite à l'étrange pénombre grise¹²⁶ » (mention d'habituation et retour à la normale). Ainsi procède la valse des embrayeurs et des débrayeurs qui n'agit pas, surtout dans le cas de l'espace, à la manière d'un parfait balancier. L'accumulation de motifs d'étrangeté, plutôt que de s'effacer lors d'un retour à l'ordinaire, s'inscrit dans la mémoire du texte pour en vectoriser les failles et, en dernier lieu, pour faciliter la rupture.

2.1. Les embrayeurs comme support de l'hétérogène

Les descriptions fantastiques privilégient les modulations : ruptures de ton, cassures, variations de tonalité et qualificatifs antithétiques, autant de signaux textuels qui catalysent l'hétérogénéité. La mémoire du texte rassemble ces contaminations. Toutefois, leur intensification pave la voie à un déséquilibre qu'il convient de distinguer comme un second instrument de dérèglement, les indéterminations. Alors que les embrayeurs premiers altèrent insidieusement l'imaginaire, ils ne versent pas, au contraire de l'indéterminé, dans l'absence. Leur nature respective discrimine deux moyens divergents d'alimenter l'inquiétude.

Paris, Albin Michel, coll. « Cahiers de l'Herméneutique », p. 171); il correspond en fait aux « fissures » et aux « lézardes » évoquées au cours du premier chapitre.

¹²⁵ Owen, « La Truie », p. 8.

¹²⁶ *Ibid.*

Évidemment ces considérations excèdent la seule étude de l'espace, mais ces analyses chercheront à en circonscrire l'influence pour en déterminer les spécificités.

Il existe premièrement des variétés d'embrayage plus vastes, que l'on pourrait surnommer « embrayeurs narratifs » et qui soutiennent à l'arrière plan l'accession du surnaturel. Ils influencent, bien que minimalement, la perception du texte lui-même. Par exemple, la narration du « Psautier de Mayence » est majoritairement assumée par Ballister, alors apeuré et blessé à mort à bord du *Nord Caper*. Son récit brille pourtant de lucidité, sa mémoire se révèle indéfectible et ses inflexions suivent la déliquescence de l'équipage. Dès que le seuil de l'intercalaire est franchi, cette continuité s'estompe graduellement, les épisodes deviennent insensiblement erratiques et les sources d'incertitudes se multiplient. L'environnement inhospitalier ne propose plus d'ancrage, aucune de ses instances ne permet au capitaine de se situer. On cumule alors, à titre d'embrayeurs narratifs, la fatigue et l'angoisse des marins, qui s'immiscent dans leur perception des alentours et composent dans ce paysage une perpétuelle menace. Le protagoniste est rapidement abruti par l'alcool; même si aucune modulation « éthylique » n'est intégrée à la narration, ce dérèglement sous-entend quelques omissions et amplifie l'aperception visuelle que s'acharne à partager le personnage. Les variations glauques du paysage aggravent par leur monotonie la perte de contact avec l'espace. Le quotidien à l'intérieur du schooner n'est plus relaté que de manière anecdotique; le récit assujettit le foyer d'attention aux infortunes de l'équipage, procession logique vers la culmination qui plonge dans l'ombre, dans un « hors texte », le suivi humain de ces événements. L'écriture de Ray suggère ce manque sans l'actualiser. Tous ces facteurs biaisent la lecture pour octroyer au temps une élasticité insolite et, corollairement, causer une impression de dislocation de l'espace. Les embrayeurs narratifs reconduisent l'idée qu'ils ne naviguent plus « nulle part ».

L'évocation de lieux divers est employée indifféremment pour consolider les aléas du réalisme et les empiètements de l'étrange. La toponymie du « Psautier de Mayence » l'atteste, ne serait-ce que par son titre, mais surtout en raison de son impressionnante

étendue : « le *Nord Caper* de Grimsby¹²⁷ », « Liverpool¹²⁸ », « Glasgow¹²⁹ », « Yorkshire¹³⁰ », « Irlande¹³¹ », « Islande¹³² », « Groenland¹³³ », « Ipswich¹³⁴ », suite d'emplacements « réels » qui solidifient et crédibilisent cet univers. Pourtant, cet usage plus qu'admis des référents joue un rôle prépondérant lorsqu'il s'agit d'équilibrer, de concilier et d'atténuer. L'une des indéterminations les plus alarmantes de ce récit coïncide avec le moment où Ballister est « affalé contre le roof¹³⁵ ». Or, pour ventiler ces instants, le texte propulse le lecteur dans l'imaginaire spatial du maître à bord : « Je crus même entendre la grave sonorité de Big Ben dans les soirs sur la Tamise.¹³⁶ » La précision situationnelle de ce référent, étonnamment étayé au milieu de l'intercalaire, tempère l'immédiateté de la charge angoissante en usant de l'autorité d'un cadre réaliste établi. De telles mentions servent les desseins des fantastiqueurs qui n'hésitent pas à compliquer de renvois obscurs, autant à l'occulte qu'au réel, la mémoire du texte. Le nom d'« Aldébaran¹³⁷ », mentionné alors que Jellewyn discourt à propos de l'intercalaire, est rattaché à Lucifer. Corrupteur, le sens convoqué est immédiatement balayé par des corps stellaires tels que « Mars » et « Jupiter ». L'accumulation parallèle d'éléments diaboliques complexifie le fantastique de Ray,

¹²⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 151.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 152.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹³¹ *Ibid.*, p. 158.

¹³² *Ibid.*, p. 163.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 171 (possiblement Ipswich).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 176.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, p. 168.

suffisamment habile pour ne pas noyer son récit dans une imagerie mystique¹³⁸. Ce type d'intertextualité contribue à l'hétérogénéité des ressources spatiales du récit. Par exemple, lorsque Ballister s'efforce de décrire Walker, il se réfère au « musée des horreurs de la dame Tussaud¹³⁹ ». Célèbre musée de cire, il constitue une charge légère d'étrangeté, à la limite du grotesque, qui parachève cependant le personnage en proposant un échantillon de sa connaissance culturelle des lieux. Il offre donc, apparemment en toute innocence, quelques images sombres pour préparer la progression de l'insolite.

La topographie du fantastique comporte des emplacements subsidiaires qui ne sont pas actualisés par le récit. Synecdoques d'un monde externe, ces lieux ne sont abordés que superficiellement pour renforcer le réalisme de la structure. Leur apparition signale donc une forme d'embrayage (ou de débrayage du fantastique) qui vise à équilibrer les avancées du surnaturel. Pourtant, une telle mention concourt de manière antithétique, pour le propriétaire de « l'Ocean Queen's Hotel », à l'approfondissement de la désolation qui ronge l'établissement. L'appel commun de l'électricien et du chef de gare, qui injurient de concert le protagoniste, l'oblige à assister à la promesse d'une rencontre réjouissante : « [...] les deux compères tombèrent d'accord sur un rendez-vous prochain, dans une auberge amie, où l'on trouvait de la bonne ale, du whisky merveilleux et une ample friture de poisson.¹⁴⁰ » Alors que cette conversation compromet le caractère accueillant de l'hôtel (coupure de l'électricité et des communications), elle détaille parallèlement sa décadence puisque Buttercup, esseulé, termine sa soirée en compagnie d'un « whisky amer¹⁴¹ » et qu'il est contraint d'offrir à Windgery « des conserves de poisson¹⁴² ». Cet entretien ternit davantage la situation de

¹³⁸ À propos de l'obsession du christianisme dans l'œuvre de Ray, on peut se référer à Jean-Baptiste Baronian et Françoise Lévie, *L'Archange fantastique*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1981, p. 25 et suivantes.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁴⁰ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 250.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴² *Ibid.*

l'hôtelier en redéfinissant le lieu. Ce type de débrayage fallacieux, favorisant les progrès de l'insolite grâce à l'accroissement de paradigmes spatiaux « réalistes », crédibilise le récit et démontre l'efficacité d'un usage atypique de ces procédés.

Par ailleurs, l'expédient des lieux extérieurs procure commodément aux prémices une tonalité plus sombre. L'incipit de « Dürer, l'idiot » désigne quantité d'endroits clichés en parodiant sa propre thématique. Par contre, ces forfanteries sont glosées par le narrateur, silencieusement jaloux du succès de son commensal, et ses commentaires provoquent un embrayage en convoquant une série de lieux extrêmes :

Les regards des femmes se poseront toujours avec amour sur l'aviateur au ras de sa carlingue, sur l'ardoisier qui grimpe au long du clocher, sur le marin qui longe les hautes vergues, sur l'alpiniste qui frappe de son piolet les extrêmes arêtes – parce qu'elles adorent le vertige et le péril des autres.¹⁴³

Glorifiant en apparence la bravoure, ces figures s'assombrissent dès la phrase suivante : « Et ceux qui sont en face de l'horreur, ont leur âme dangereusement penchée au-dessus de l'abîme insensé de l'Inconnu.¹⁴⁴ » La personnification qu'implique la majuscule détonne peu lors de la lecture et ses répercussions sont minimisées par la banalité de la réflexion suivante, de nature comique. Néanmoins, elle parvient, par sa soudaineté, à nourrir l'angoisse, désormais larvée dans l'imaginaire du lecteur. Cette digression subite illustre l'activité typique d'embrayeurs de fantasmagorie consécutifs à la situation initiale. Elle exemplifie également le rôle de tout embrayeur qui, indépendamment de son intensité ou de sa fonction, participe de l'hétérogénéité du récit.

¹⁴³ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 274-275.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 275.

2.2. Les embrayeurs comme modificateurs de tonalité

Les embrayeurs assujettis à l'espace intra-diégétique favorisent une forme d'expression plus discrète, directement liée au mode d'énonciation. L'effort fastidieux que fournit le protagoniste pour narrer ou « concevoir » son environnement résulte parfois en impressions inachevées, en pensées incomplètes qui ont pour effet de morceler les lieux. Ces fragments s'immiscent dans les énoncés descriptifs pour y disséminer des termes antithétiques, des expressions ou des comparaisons en porte-à-faux qui troublent les conceptions du lecteur. Ils s'y manifestent prioritairement sous forme de modificateurs de tonalité. Sans convoquer le surnaturel, ils en prédisposent le surgissement en participant au brouillage.

Procédé aussi fréquent qu'allusif, il peut s'apparenter, lors d'une perturbation prolongée, à un champ lexical, comme c'est le cas lors de l'entrée du protagoniste au « Coquelicot ». Ce passage, déjà cité en page 9, est saturé d'artificialité et de faux-brillant, il reconduit un malaise visuel qui rompt l'homogénéité du lieu. La sensation d'un « trop plein » est communiquée par un regroupement de termes péjoratifs qui formule l'agression ressentie par le personnage au contact de ce décor abâtardi. Placide et indifférent jusqu'à ce point, cette sortie mitigée du protagoniste rend le lieu suspect sans recourir au surnaturel. La bizarrerie ambiante est évacuée par le pragmatisme des échanges qui complètent son accueil.

« La Truie », en raison de la simplicité de ses motifs, ne sollicite pas un lourd appareillage de fantastique; aussi les modificateurs de tonalité y structurent-ils discrètement l'atmosphère. Après l'éclatante victoire de Crowley, la patronne l'accompagne jusqu'au milieu de la cour avant de l'abandonner, prestement, à l'exploration de l'endroit : « Il l'entendait courir dans le noir, pénétrer dans la maison, dont la porte un instant ouverte fit un trou de lumière dans l'ombre.¹⁴⁵ » En ce moment clé d'esseulement, en rupture totale avec la liesse des événements précédents, l'efficacité de la figure repose sur la brusquerie de

¹⁴⁵ Owen, « La Truie », p. 12.

l'oxymore (« trou de lumière ») qui non seulement repousse vers l'inconnu mais brise l'assurance sécurisante de la proximité de l'intérieur en scellant son accès. Déclencheur anxiogène, il embraye vers la culmination du récit et représente donc, malgré sa sobriété, l'un des processus les plus caractéristiques (représentation mineure paradoxale) de ces moments d'angoisse.

Les prémices de « 15.12.38 » sont moins délicates. Wilger est assailli d'étrangeté en ouverture. L'incipit, en fait, expose les quelques incidents qui légitiment sa curiosité, puis sa stupéfaction... Avant que la fatidique lettre ne lui soit livrée, des coups affolants ont retenti et l'ont persuadé d'ouvrir sur une rue déserte :

Il avait été devant cette tristesse, cette mortelle immobilité des pierres, comme un ressuscité revoyant le jour dans une ville maudite et désertée. Jamais il n'avait mesuré ainsi l'effroyable détresse glacée de cette artère paisible, propre, au pavé égal, aux trottoirs étroits, où tout prenait brusquement une apparence de paralysie, de réprobation, de solitude désespérée.¹⁴⁶

L'escalade négative, lourde des champs lexicaux de la désertion, du désespoir, de l'immobilité et du sacré corrompu, anéantit l'équilibre du décor. Les caractéristiques mélioratives du quartier (« paisible », « propre », « égal » et « étroits ») ne sont énumérées qu'à titre antithétique pour affermir par un renversement les progrès de l'étrangeté. Bien que la conception de l'endroit soit entièrement subordonnée à l'imaginaire esseulé du protagoniste, la modification de tonalité paraît *a priori* trop importante pour préserver le monde zéro. Il semble s'ensuivre un changement irrémédiable par rapport au fardeau du surnaturel, mais la tension engendrée par l'épisode, dont la crédibilité est minée par le trouble et la mémoire faillible du protagoniste, finit par être évacuée par des motifs associés à la farce et aux joies enfantines. Malgré ces débrayeurs, la modification de tonalité est telle que le décor ne peut entièrement récupérer sa neutralité inhérente. Trop excentrée, la rue ne réintègre pas sa place au sein du cadre et demeure un sujet d'inquiétude, même pour le protagoniste.

¹⁴⁶ Owen, « 15.12.38 », p. 919.

D'une toute autre façon, le décor liminaire du « Dernier Voyageur » est esquissé par une série de remarques croisées qui ponctuent la conversation qu'entretient le propriétaire avec son dernier employé. Elles fixent la désolation extérieure sans s'intéresser aux dispositions intérieures. Ces observations rythment en contrepoint la banalité de leurs échanges. Avant qu'ils ne commentent un peu plus la saison qui se termine, le narrateur altère l'atmosphère : « Un grondement mécontent de forte marée emplissait l'air terni de brumes basses.¹⁴⁷ » La présence de quatre épithètes à connotation négative pour quatre noms a beau optimiser la lourdeur du segment, son apport à l'élaboration de l'inquiétude procède plutôt d'une double personnification située en début de phrase. Gronder, au même titre que l'état de mécontentement, attribue au paysage une existence manifestement hostile. L'effet de saturation que produit le verbe sélectionné (« emplissait ») suggère déjà le triomphe de la nature sur les usurpations mercantiles saisonnières. Ces impressions sont immédiatement balayées par les aléas d'une conversation qui s'étirole en épuisant quelques lieux communs.

Pourtant, ces propos répercutent la désertification extérieure et l'environnement immédiat, quoique insaisissable, s'en trouve affecté : « John regarda le ciel oxydé par les brouillards salins; des vols d'échassiers y menaient des monômes chagrins.¹⁴⁸ » La métaphore de l'oxydation est doublement opérante, d'abord en raison de l'image qu'elle instaure, puis parce qu'elle dénature un élément naturel considéré comme acquis, le ciel, désormais affublé des caractéristiques d'un métal rouillé. Elle gâte l'appréciation que l'homme pourrait éprouver à la vue d'un environnement qui lui est familier en lui soustrayant des qualités jugées inhérentes. Ensuite, la seconde proposition contribue au mouvement général du texte en octroyant aux échassiers une double fonction anthropomorphique. Leur manière de procéder évoque un cortège étudiant, et cette formation actualise dans ce paysage un sentiment négatif qui amenuise la place que devrait y occuper l'homme. Ces deux cas d'embrayage spatial figurent en début de récit, ce qui tend à confirmer l'hypothèse de Carpentier à ce sujet¹⁴⁹. Ils pourraient aisément apparaître dans un

¹⁴⁷ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 247.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Carpentier considère que l'intensité des embrayeurs va croissant tout au long du texte.

cadre strictement réaliste, et c'est le pacte de lecture qu'oblige tout récit fantastique, prescrivant un axe de lecture spécifique, qui facilite l'accès à cette accumulation au sein de l'horizon de lecture, l'accès au brouillage...

L'intensification de ce phénomène jalonne la progression du récit. Au réveil horrifié de Buttercup se greffe la découverte du cadavre de son invité. Cet élément morbide sert de déclencheur à la poursuite qui va s'ensuivre : « M. Windgery reposait sur le lit, la tête profondément enfoncée dans son oreiller et la bouche noire, ouverte sur un cri inaudible, mais qui semblait durer toujours; ses yeux ouverts reflétaient la clarté bleue de la fenêtre.¹⁵⁰ » L'impression de mouvement et d'émission sonore associée au corps entre en conflit avec l'aspect statique de l'espace. L'individu est devenu objet, comme tout cadavre, mais la structure descriptive lui procure une hybridité inquiétante. D'abord positionné en deux temps comme un être endormi, Windgery, dont l'état cadavéreux est révélé par la focalisation sur sa bouche (synecdoque d'une terreur inconnue), subit une gradation qui non seulement l'efface, mais l'intègre au décor. C'est l'oxymore « cri inaudible » qui canalise l'hétérogénéité de la scène en attribuant à l'inanimé le bénéfice d'une action appartenant à son contraire, spoliant ainsi son efficacité véritable pour y découper une image figée. La modulation hyperbolique (« semblait durer toujours ») renforce l'ensemble en y imprimant un sentiment d'étrangeté persistant. La proposition finale, réduisant les yeux de Windgery au rang d'éléments réfléchissants, dénote un calme quasi-anxiogène. L'identité de la pièce est compromise, tout comme l'atmosphère imprégnée d'incertitudes. La puissance heuristique de l'embranchement, désormais soutenue par une représentation paradoxale, légitime l'imminence de la poursuite. Elle exemplifie également la variabilité des différents degrés d'impact des embrayeurs en fonction de leur emplacement au sein de la structure. L'équilibre de ce segment est en vérité assuré par sa conclusion. Elle profite d'un répit de banalité puisqu'un vecteur de réalisme est convoyé en soliloque : « Mort !... balbutia M. Buttercup. Mort ! Seigneur, quelle histoire !...¹⁵¹ »

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 255.

¹⁵¹ *Ibid.*

Alors que le récit paraît achevé, Ray y annexe une conclusion fallacieuse, ressource narrative qu'il exploite presque systématiquement. Buttercup, heureux rescapé, narre ces événements inaccoutumés pour une tablée de bourgeois considérablement nantis. Balayée de la main par la majorité, l'histoire n'interpelle que le Dr Hellermond. Ce dernier témoigne aussitôt de la promiscuité qu'il a entretenue avec l'avatar de la Mort. Son discours s'évase dans une universalisation des lieux visités par ce « pas » dont il révèle l'omniprésence :

Je l'ai entendu souvent durant les nuits creuses où ne veillaient que des haleines de formol et des douleurs pleurardes. Il tournait en lourde ronde, dans l'ombre rougeâtre des fumivores; il sonnait sans écho, dans les longs corridors étoilés de veilleuses avarès. Il précédait les civières nocturnes qui s'en allaient aux pas feutrés des garçons de salle vers les dépôts mortuaires, glacés de vents coulis et d'eau courante.¹⁵²

Ces visions nocturnes, maigre échantillon des souvenirs d'Hellermond, cherchent à subvertir alors qu'un retour au calme a été imposé. L'hôtel a été délaissé au profit de la table du « Dragon d'Argent » et la mésaventure, digérée et racontée à nouveau. Il s'agit donc d'une récupération, d'un second mouvement d'embrayage qui exploite la résurgence et l'intégralité du mystère. Les lieux vagues (milieu hospitalier, « corridors », « dépôts mortuaires ») qu'accumule cet extrait sont saturés par la présence du phénomène. Sa manifestation les contamine et les dénature. L'ambiance est fortement détériorée par le dysfonctionnement sonore des endroits mentionnés. Les malades sont rétrogradés par synecdoque (« haleines de formol » et « douleurs pleurardes »). L'absence hante les lieux. La lumière, toujours aussi piètre alliée, est personnifiée pour signaler son insuffisance (« étoilés de veilleuses avarès » et « ombre rougeâtre des fumivores »). Le froid dégrade davantage l'ensemble qui se révèle hostile à la vie, résonnant du seul bruit de la mort. D'une rare intensité, cet embrayage, qui se poursuit dans le texte, ne clôture pas tout à fait le récit. Une phrase excédentaire¹⁵³, retour subit à la réalité du « Dragon d'Argent », présente une analogie entre le jeu de dames et l'inexorabilité de la mort dans le but manifeste de prolonger l'inquiétude au-delà de

¹⁵² *Ibid.*, p. 259-260.

¹⁵³ « Le Dr Hellermond se tut et s'intéressa au jeu de dames, océan clair où, de minute en minute, naufrageaient les minces radeaux des pions et les hauts bords des dames. » *Ibid.*, p. 260.

l'expérience de lecture. Le triomphe écrasant du surnaturel est amplifié par son rapport envahissant au réel, cette force d'occupation étant notamment expliquée par sa capacité à transcender l'espace.

Pour parfaire ces considérations, il faut examiner les particularités d'embrayeurs spatiaux régissant les désordres d'un univers divergent, marginalisé par ses propriétés, comme l'espace intercalaire du « Psautier de Mayence ». Le schooner y vogue au hasard alors que l'équipage est tranquillement décimé. L'animosité de cet environnement lointain est communiquée au lecteur sans qu'il ne connaisse le détail des paysages traversés. Par le biais de stratégies décrites antérieurement, le récit s'organise pour instaurer un flottement suggérant que le navire traverse un « nulle part ». Les épisodes qui émergent du quotidien ne concernent plus que le contact immédiat avec l'insolite. Une fois le seuil franchi, les remarques détaillant l'arrière-plan deviennent parcimonieuses. Le jeu de connotations qui conditionne la perception de ce milieu oscille inlassablement pour maintenir l'inquiétude.

La disparition de Walker, première à survenir au sein de l'équipage, abuse de ces impulsions contraires. L'« enlèvement » perturbe la fête qui allait bon train dans le salon-cabine. L'instauration de ce micro-climat correspond au moment le plus joyeux du récit. Alors que blagues et récit se poursuivent en bas, Walker s'aventure sur le pont pour prendre son quart. La suite des incidents n'est perceptible qu'auditivement : « Mais, au même instant, une bruyante imprécation éclata au-dessus de nos têtes, suivie d'une course rapide de pieds nus sur le roof, puis d'un cri affreux.¹⁵⁴ » La rupture est optimale. La subversion de l'atmosphère fortifie le mystère et désorganise les lieux. La réintégration d'un ton positif, sous forme de débrayage, alimente le contraste : « Tout était tranquille pourtant, la voilure ronronnait d'aise; près de la barre, le fanal brûlait d'une belle flamme claire éclairant la forme trapue de la thermos abandonnée.¹⁵⁵ » Le portrait d'ensemble est si paisible que le narrateur se livre même à quelques considérations esthétiques (« belle flamme claire »). Le mouvement visuel parcourt d'ailleurs un plan général rassurant, suivi d'une focalisation vers le haut,

¹⁵⁴ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 171.

¹⁵⁵ *Ibid.*

causant un retard narratif facilité par une personnification méliorative ainsi qu'une forte ponctuation, jusqu'à la constatation ralentie de la disparition. La décélération descriptive brise le rythme. L'ordinaire du lieu est enflé d'un bien-être inconvenant, en décalage total avec la panique inspirée par les bruits entendus plus tôt. Cette transfiguration s'étend bientôt au paysage : « Très loin vers l'horizon ouaté par les brumes nocturnes, la mystérieuse tyrolienne nous répondit. La grande nuit silencieuse avait englouti, pour toujours, notre pauvre Walker.¹⁵⁶ » Le spectre de la menace est évacué au profit d'un souci esthétique, voire poétique, dont témoigne la métaphore « ouaté ». La personnification de la nuit semble la magnifier, il s'en dégage une impression plus déroutante qu'horrifiante. Bref, la modification de tonalité compromet l'intensité de l'incident tout en hypertrophiant l'incertitude qui l'entoure. Le décor, complice douteux, se défait de sa tranquillité dès le paragraphe suivant : « Une aube sinistre, violette comme le rapide soir des savanes tropicales, suivit cette nuit funèbre.¹⁵⁷ » L'impulsion d'embrayage est complétée et s'enfonce à nouveau dans l'étrange. L'antithèse (aube/soir), appuyée par une comparaison exotique et fortifiée par deux qualificatifs négatifs, creuse l'hétérogénéité du paysage.

L'univers disharmonieux de l'intercalaire présente des décors plus monotones que sinistres. Ils reconduisent le désespoir des voyageurs qui ne peuvent trouver aucun réconfort parmi les éléments : « Le ciel resta couvert d'une nuée épaisse, immobile, d'une sale teinte ocreuse...¹⁵⁸ » La gradation descriptive surcharge cette stagnation pour y inscrire la lourdeur ambiante. L'absence d'échappatoire ou de consolation est ainsi adroitement accentuée après une pause narrative (astérisques). L'environnement reflète corollairement l'état d'esprit du narrateur tout en servant prioritairement, grâce aux modifications de tonalité enchâssées, les nuances glauques du récit.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 172.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 175.

Dans cette optique, l'affiliation de la stagnation spatiale à la prostration des personnages structure un leitmotiv. Alors que Jellewyn et Ballister, réfugiés dans le salon-cabine, subissent les dernières manœuvres des résidents de l'intercalaire, ils libèrent un hublot : « [...] une aube sale filtrait à travers les nuées compactes.¹⁵⁹ » Le paysage s'uniformise à un point tel que la deuxième séquence d'embranchement du texte en bénéficie. Le retour de Ballister au sein du monde zéro occasionne un relais narratif. Le second de bord, John Coperland, narre les événements qui sont survenus peu après son accueil à bord du *Nord Caper* : « Il n'y avait pas de lune, le ciel était trop fermé; seule, une lueur brouillée et, à la crête de la houle, une phosphorescence digne d'une ligne de brisants permettaient d'y voir un peu.¹⁶⁰ » La luminosité insuffisante, le brouillage et la fermeture raniment les braises du surnaturel dispersées dans l'intercalaire. Cet extrait effectue un redémarrage puisqu'il se réfère à la mémoire du texte tout en demeurant un embrayeur primaire opérant.

Ces perturbations atteignent leur paroxysme lorsqu'elles deviennent spectacle. Vision baroque, la ville infernale que survole le *Psautier* paraît hyperbolique, indéfinissable... Elle incarne cependant le portrait le plus révélateur de cette « dimension » puisqu'elle en dessine l'ordinaire : « [...] cela grouillait d'une foule amorphe, d'êtres aux contours mal définis qui vaquaient à je ne sais quelle besogne fiévreuse et infernale.¹⁶¹ » L'efficacité de ce segment table surtout sur l'hétérogénéité qu'actualise la proposition principale. L'antithèse « grouillait » et « amorphe »¹⁶² provoque une ambivalence malaisée quant à sa visualisation. La figure est complexifiée par l'intensification de cette activité en clôture. Il s'agit d'un second procédé antithétique qui fracture davantage l'homogénéité du décor, d'ailleurs compromise par un certain flou identitaire (les « contours » et le contexte). Le qualificatif « amorphe » devient un point d'appui essentiel au déploiement de la figure

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 186.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁶² Quelques critiques ont relevé l'usage approximatif que Ray faisait de certains mots, et il n'est pas impossible qu'il ait employé ce terme dans un sens qui ne correspond à aucune de ses acceptions, soit « informe ».

puisqu'il s'oppose à « vaquaient », « besogne », « fiévreuse » et « infernale ». La posture descriptive de l'indicible accentue le brouillage, tout comme l'indécidabilité de cette « besogne ». L'ensemble construit un environnement effroyable mais lointain, son imagerie envahit la mémoire du texte sans menacer le protagoniste ou le lecteur.

L'alternance des embrayeurs et des débrayeurs effrite les frontières et livre passage au surgissement. Le « souffle » se concrétise tardivement pour le protagoniste de « Dürer, l'idiot ». Son obsession pour l'inanimé semble avoir occulté l'extérieur. Cette occlusion tend à retirer au monde externe une partie de son identité. Ébréché et oublié, il paraît en quelque sorte étranger et seconde le phénomène : « [Le visage du mystère] vint du sud, apporté par une haleine de désert africain. Il envahit le ciel d'une telle ombre que toute la nue ne sembla plus qu'une immense menace brandie vers les hommes.¹⁶³ » Vision de terreur enracinée dans l'anthropomorphisme, elle profite d'un exotisme qui mêle à son hybridité une forme d'étrangeté quasi-causale. L'animosité hyperbolique des cieux prépare l'avènement en paralysant l'atmosphère. Les personnifications se complètent : « Dans l'air bleuté soudain, comme un visage battu, montaient les grands donjons jaunes de la tempête.¹⁶⁴ » Les trois paradigmes anthropomorphes (« visage du mystère », « haleine » et « visage ») évoluent vers la comparaison qui les fusionne au syntagme hétérogène de la tempête. Forme d'entité plus spectrale que mythique, son apparition sature l'extérieur pour cloisonner l'intérieur (ce que suggère le motif d'emprisonnement véhiculé par les « donjons »).

2.2.1. Les débrayeurs et les leurres

La malléabilité de l'espace incline les fantastiqueurs à l'investir de rôles moins reconnus. Même si l'on admet sa fonction première, sa propension au simulacre : « Le fantastique provient de l'effondrement visuel d'un lieu donné pour plein¹⁶⁵ », on tait bien

¹⁶³ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 283.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 53.

souvent la permutabilité de ses ressources. Alors qu'il recèle, cache, corrode, se rompt et représente, il remplit également des offices contraires. Il filtre le phénomène, aussi se consacre-t-il parfois à le contredire, à leurrer le lecteur par la réintégration d'un réalisme nouveau, vierge et homogène.

Les conclusions trompeuses de Ray ne sont pas étrangères à la rentabilité de ce stratagème. Il convoque, alors que la menace semble dissipée, des lieux neufs, en apparence intouchés. En instaurant un cadre nouveau, il suggère l'épuisement du phénomène en agitant l'épouvantail d'une conclusion. La mémoire du texte persiste malgré l'absence de tension et procure une charge finale décuplée.

L'analyse de l'une de ces « annexes » a été amorcée lors de l'étude des embrayeurs du « Dernier Voyageur ». Les deux autres récits de Ray présentent des caractéristiques semblables : le lecteur est introduit dans un lieu inexploré, d'où toute tension narrative a été évacuée et dans lequel on narre (authentifie¹⁶⁶) l'histoire à laquelle le lecteur vient d'être convié... Cette dernière particularité repositionne le récit « précédent » pour parfaire la crédibilité de la réalité représentée. Ces lieux d'accueil sont déterminés par leur facteur de socialisation : la table de l'auberge du « Dragon d'Argent » dans le cas du « Dernier Voyageur », un parc ignoré dans le cas de « Dürer, l'idiot » et « le poste du chalutier *Nord Caper*¹⁶⁷ » dans le cas du « Psautier de Mayence¹⁶⁸ ». Ces intégrations tardives à la topographie du fantastique ont une visée prioritaire : postuler le rétablissement de la réalité. Elles certifient que l'histoire est histoire, elles rassurent et sécurisent à peu de frais. Cette manœuvre implique, par exemple, que le « Dragon d'Argent » soit décrit, à l'instar de la brasserie de « 15.12.38 », par les habitudes de consommation des chalands. Ce segment de

¹⁶⁶ « La seule manière pour un texte littéraire d'être vrai, c'est-à-dire en fin de compte, d'être « vérifiable » par un lecteur, c'est de se référer à la seule manifestation vérifiable, c'est de se citer, de se décrire soi-même. » Hamon, *Du Descriptif*, p. 81.

¹⁶⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 151.

¹⁶⁸ La structure de ce récit est plus complexe puisque le *Nord Caper* est mentionné dès l'incipit. Il s'agit donc d'un « récit-cadre ». Pour des raisons de commodité, nous n'avons pas dégagé le texte de ce mouvement d'analyse global puisqu'il use des mêmes stratégies.

texte est d'ailleurs criblé de renseignements : le domaine respectif des bourgeois incrédules, les modalités de leurs divertissements, et même, l'emplacement exact de l'établissement. Bien que le parc ne jouisse pas d'un traitement aussi soigné, un relais narratif accélère son adéquation au réel : « Ceci est l'histoire d'un homme aveugle que j'ai rencontré plusieurs jours de suite, dans un parc public, vieillot et humide, d'Heidelberg la très savante.¹⁶⁹ » Le référent est explicite, la location précisée, et les qualificatifs authentiquement réalistes. Le *Nord Caper* expose jusqu'à ses coordonnées maritimes. On cherche à leurrer le lecteur d'une même façon dans le but d'imposer la véracité de cette reconstruction.

Owen s'amuse tout autant à tromper son lectorat par de subites transfigurations de l'environnement en fin de parcours. À son réveil, Arthur Crowley, protagoniste de « La Truie », constate que l'hostilité extérieure s'est complètement dissipée. Le narrateur insiste même sur l'illusion narrative entretenue par les jeux d'ombre et de lumière. L'esprit troublé du protagoniste s'apaise devant le déploiement d'un paysage bucolique, mais l'élan est freiné par un embrayage mineur causé par la vue de la grange. Un long questionnement, concernant la solidité de ses souvenirs nocturnes, s'ensuit. L'inquiétude est écartée par la banalité des environs : « Des oiseaux chantaient dans les buissons le long de la route. Un camion rouge avec une remorque défila lentement, doublé par une petite voiture rapide. Un chien aboya dans le lointain...¹⁷⁰ » Apogée du quelconque, l'absence de caractéristiques singulières tend à uniformiser l'ensemble. L'économie adjectivale crée un fragment réaliste particulièrement efficace. Il creuse la monotonie en peu de mots et l'accroît par des points de suspension. La sécurisation du protagoniste, et parallèlement celle du lecteur, semble accomplie. Pourtant, la manœuvre rejoint celle de Ray, l'environnement restauré leurre le lecteur tout en n'amoindrissant qu'en apparence l'intensité de l'obsession.

¹⁶⁹ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 287.

¹⁷⁰ Owen, « La Truie », p. 16.

2.3. Les indéterminations et l'effet d'étrangeté

Si l'accomplissement de la montée paroxystique est subordonné à une structure particulière de l'espace, les procédés étudiés jusqu'à maintenant, parfois trop singuliers ou accessoires pour s'intégrer aux absolus du genre, n'illustrent que partiellement cette sujétion. Un second mécanisme de rupture scelle l'alliance de la narration fantastique et du regard contraint et égaré par l'espace. En effet, les blancs et les indéterminations tendent à être instinctivement comblés par le lecteur. Or, la charge d'étrangeté accumulée permet de vectoriser ces interstices pour le manipuler. Désinformé, il est enclin à extrapoler tout en se fiant à la mémoire du texte. Ce sont des creux qui, bien qu'identifiés par le texte en certains endroits, rompent le fil du récit sans compromettre véritablement sa visualisation. Le régime heuristique légitime ces facteurs de questionnement. Ils réorganisent pourtant subitement l'espace en le perforant. Ces procédés représentent une telle ressource pour les fantastiqueurs qu'ils deviennent parfois thématiques.

Le fantastique, comme l'a défini Finné, est d'abord jeu dans la mesure où il verse dans la gratuité¹⁷¹. En ce sens, le genre possède une certaine parenté avec l'absurde puisqu'il s'alimente de la rupture ou de l'absence de liens causals. Contrairement au récit policier, dont tout l'intérêt réside dans l'établissement de ces liens, le fantastique abuse simplement du rythme alarmant et du mouvement qu'ils engendrent. L'intimité qu'entretient l'espace avec ce processus s'explique par son rôle de canne blanche. Cet autre degré d'utilisation de l'environnement, participation textuelle et « directe » en quelque sorte, rassemble les indéterminations, qui troublent l'espace, les aberrations spatiales, qui déforment ouvertement le cadre, et le jeu des repères spatiaux, qui oriente si généreusement le lecteur.

Tout d'abord, les décors blancs sont choses rares, ils ne conviennent apparemment qu'aux ouvertures et aux clôtures. L'incipit de « 15.12.38 » ne fournit aucun indice par rapport à la situation spatiale du personnage au cours du premier paragraphe. Cette carence visuelle expose dès l'abord l'appréhension du personnage, elle relève donc d'un mode

¹⁷¹ « Le fantastique est donc une forme de l'art pour l'art, un jeu, une gratuité, non un tremplin. » Finné, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, p. 15.

d'introduction *in media res*, qui n'est pas spécifique au genre. L'attention est centrée sur la lettre que le protagoniste manipule et l'absence de donnée, de balise ou de repère provoque une indétermination. Le lecteur désorienté entame d'ores et déjà un questionnement qui accélère sa progression à travers le récit. « Le Psautier de Mayence » s'achève également dans un cadre incertain, mais l'apport de sa conclusion confirme les hypothèses avancées antérieurement. Ce passage excède les visées du fantastique. Il s'apparente à une annexe, car il ne contribue aucunement aux affects du récit et propose plutôt une relecture en fonction d'un autre axe de lecture (une analyse des motifs religieux). Détaché, il ne requiert aucun cadre.

La rareté de ces « blancs », pourtant liés aux indéterminations, est expliquée par la nature même de ces récits. L'effet, tout comme la structure, dépend si étroitement d'une configuration spatiale particulière qu'il ne peut s'en départir complètement. Comme l'a précisé Rachel Bouvet dans son essai *Étranges récits, étranges lectures*¹⁷², l'indétermination est liée à la négation d'une norme. Occasionnant alors possiblement un effet d'étrangeté, ces transgressions n'incommodent pas la progression du récit, au contraire, elles servent le « souffle fantastique » en impliquant plus avant le lecteur dans les circonvolutions du réseau heuristique. Il en va autrement des blancs qui sont d'ordre plus syntagmatique et qui brisent radicalement le fil de l'espace. Ils ne peuvent fragmenter ces récits qui s'accommodent difficilement d'une spatialisation rompue ou d'un cadre insaisissable. Quant aux négations d'ordre plus paradigmatique, elles correspondent aux indéterminations qui définissent une forme de nomenclature réunissant tous les procédés qui ont été étudiés ou cités lors des démonstrations. Leur affleurement le plus notoire au sein des analyses demeure les distorsions et les aberrations spatiales.

¹⁷² Le premier chapitre porte entièrement sur les indéterminations, voir Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, p. 17-87.

2.4. Les aberrations spatiales

Elles correspondent aux procédés spécifiquement fantastiques de transgressions et d'altérations de l'espace. Bien qu'elles figurent parmi les processus couramment relevés, leur présence assumée les contraint souvent à s'étioler sous forme de liste dans la plupart des discours critiques. Leur contribution pourtant évidente à la structuration spatiale de ces récits mérite d'être approfondie ainsi que leurs spécificités et leurs incidences d'être cernées. Tout d'abord, les aberrations peuvent être départagées en mineures et en majeures. Leur affiliation dépend directement de leur provenance textuelle, si le narrateur associe l'aberration au dérèglement des sens du protagoniste ou aux divagations de son esprit troublé, elle est « intériorisée » et donc dite mineure, tandis qu'une aberration clairement indépendante de ses pensées agitées, bien souvent confirmée par quelque signe extérieur, est alors dite majeure.

Pour le protagoniste de « 15.12.38 », la première « aperception » est annoncée par une disparité entre l'auditif et le visuel. Suite à la remise de la missive, le porteur s'éloigne précipitamment alors que Wilger souhaite le rattraper. Ce dernier reste stupéfié sur le pas de sa porte : « Le gamin courait à perdre haleine, mais ses pas résonnaient toujours dans la rue vide avec une égale intensité, comme s'il ne parvenait pas à s'éloigner et s'acharnait en vain à vaincre la vitesse d'un tapis mobile qui se serait déroulé sous ses pieds en sens inverse.¹⁷³ » Même si la figure insiste par son déploiement fastidieux, elle s'identifie comme mineure. À ce stade, il demeure possible d'attribuer cette perturbation à l'anxiété paranoïaque du protagoniste, qui semble de plus en plus aliéné par rapport à la réalité. L'aberration s'appuie sur l'impropriété du lieu, puisqu'il ne rend pas l'effet « Doppler¹⁷⁴ », ce qui engendre une distanciation visuelle opposée à une constante proximité auditive. Cette vision paradoxale ébranle la solidité de l'univers de Wilger sans redéfinir le paysage environnant. Cette forme d'incongruité caractérise les aberrations mineures; elles paraissent intériorisées

¹⁷³ Owen, « 15.12.38 », p. 920.

¹⁷⁴ « Doppler effect, the apparent difference between the frequency at which sound or light waves leave a source and that at which they reach an observer and the wave source. » *The New Encyclopaedia Britannica*, Vol. 4, 15th edition, Chicago, University of Chicago, 1989, p. 182.

contrairement à celles que le lecteur, à la suite du protagoniste, juge parfaitement extérieures. La recherche quelque peu laborieuse qu'entreprend le narrateur pour préciser l'image l'amointrit. L'évocation d'un élément de comparaison aussi réaliste qu'un tapis banalise la représentation, elle paraît plus intellectualisée que naturelle et devient, en ce sens, imputable à l'imagination du protagoniste.

Quant à l'ineffable « pas » qui tourmente le propriétaire de « l'Ocean Queen's Hotel », il menace tout autant la cohérence interne de son environnement. Sa caractéristique première relève d'une impropriété similaire : il ne possède pas d'écho même s'il « résonne » dans l'établissement. L'identité du phénomène est réduite à sa dimension auditive et toute la poursuite gravite autour des progrès du « pas ». Cette légère aperception est reléguée parmi les aberrations mineures puisque l'esprit agité du protagoniste semble interférer. Par contre, l'évolution du phénomène transgresse rapidement les limites du rationnel : « Le pas résonnait à présent dans le hall, puis, sans que M. Buttercup eût entendu ouvrir des portes ou crier des serrures, le bruit se perdit dans les profondeurs des caves.¹⁷⁵ » Cette impression de transcendance physique, rappelant quelque peu la téléportation, ouvre les frontières d'une seconde catégorie d'aberrations. Complètement extérieure au protagoniste (la narration souligne ce déplacement problématique), elle restructure l'environnement en présentant un motif plus surnaturel qu'étrange. Les barrières naturelles sont indéniablement franchies, l'intégrité du lieu se dissout pour livrer passage à l'omniprésence d'une force étrangère. L'effet est renforcé par l'évocation « des profondeurs des caves », qui renvoie à l'imaginaire ténébreux définissant ce type de décor gothique.

L'ampleur des transgressions spatiales, contrairement à celle des embrayeurs, n'est pas assujettie à la progression du récit. Les déboires du protagoniste de « Dürer, l'idiot » l'attestent. Tandis qu'il digère dans un endroit reculé de la vieille ville, son camarade et accompagnateur, Dürer, est subitement « avalé » par une maison. L'événement démonte le personnage sans le terroriser. La malencontreuse disparition de cet « imbécile complet » l'attriste peu, mais la crainte le saisit brusquement lorsque l'endroit se métamorphose sous

¹⁷⁵ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 254.

ses yeux. Alors qu'il croyait observer un petit homme ratatiné, il constate plutôt qu'il n'y avait, devant lui, qu'un morceau de toile de Jouy¹⁷⁶. En tant qu'aperception du lieu expliquée par les sens désinformés du personnage, cette modification directe du décor inquiète beaucoup plus que la disparition du journaliste. L'aberration mineure sert la charge d'horreur immédiate du texte¹⁷⁷ tandis que l'effet précédent, majeur en l'occurrence, est abandonné à l'incompréhension. Il permet de couler insidieusement dans la mémoire du texte les principaux éléments utiles à la corruption de l'espace : le motif de la demeure vivante et celui de l'agression de l'inanimé.

Rassuré par le déni, cet hurluberlu profite de jours paisibles jusqu'à ce qu'un cauchemar récurrent ait des conséquences fâcheuses pour son domicile. Atteignant un rare degré d'intensité, le mauvais rêve le force hors du sommeil alors qu'un immense choc ébranle sa maison. Les portes et les fenêtres refusent de bouger; un menuisier lui annonce que les secousses sismiques en Amérique du sud causent des dégâts identiques. Seul son domicile est affecté par ce tremblement. Les conceptions excentriques du protagoniste réduisent cette transgression majeure, authentifiée par un témoin, au rang de simple curiosité. Il interprète plutôt cette irrégularité comme un signal l'incitant à reconsidérer la maison rose et vert tendre, d'ailleurs en vente à ce moment. L'acceptation complète de ces événements annihile leur impact et poursuit le mouvement parodique du texte.

L'obsession du protagoniste pour l'inanimé contraint le lecteur à réduire significativement la spatialisation du récit. L'espace s'amenuise au point de créer une impression d'étouffement ou d'emprisonnement. Le mouvement narratif opère une contraction de l'espace qui se complexifie au point d'évacuer ses attaches temporelles. Le

¹⁷⁶ En fait, l'enchaînement de ces aberrations est préparé par un décor de formation antithétique. La rue est connotée négativement tandis que la demeure resplendit : « [...]une rue de pignons sombres où toutes les vies se réfugiaient dans de lointaines cuisines donnant sur des courettes moussues. En face de nous, il y avait une petite maison proprette et rose, à volets vert tendre; devant sa claire fenêtre, une minuscule figure de vieillard ratatinée comme un poing de lessiveuse lisait un livre aux pages grumeleuses. » Ray, « Dürer, l'idiot », p. 278-279.

¹⁷⁷ Suite à cette constatation : « Je me mis follement à courir. » / « Cela avait été rapide, terrible ». *Ibid.*

regard inquiet du protagoniste s'acharne si opiniâtrement à sonder l'inerte qu'il s'y produit une cristallisation. De lourds nuages manifestent, par synecdoque, l'agressivité de la tempête, ils s'établissent « à croupetons sur le faite des murs ¹⁷⁸ » et il s'y dessine « un crâne troué de deux yeux de laiton liquide. ¹⁷⁹ » La nuée comble l'atmosphère et isole, dans un mouvement antithétique (intérieur/extérieur), cette localisation : « Au-dessus du mur, le crâne de fumée était resté immobile, les nuées s'étaient figées, moulées sur l'infini. ¹⁸⁰ » La fixité de la tempête cause un arrêt sur image qui se prolonge et déforme totalement l'environnement. Cette séquence est d'ailleurs immédiatement suivie d'un vaste silence qui relègue momentanément le protagoniste au second rang. L'aberration paralyse le décor pour exalter les appréhensions fiévreuses du personnage, franchissant ainsi l'ultime frontière entre l'animé et l'inanimé. Le processus confère une voix aux « choses » qui se mettent à verbaliser leur malveillance ¹⁸¹.

Cette impulsion galvanise l'inerte et conduit au fatidique surgissement qui s'achève, dans l'esprit du protagoniste, sur une chute : « Un tourbillon de flammes laiteuses, des montagnes qui s'effondrent, une chute dans le gouffre des gouffres, le long des parois-bouches qui hurlent, hurlent, hurlent... ¹⁸² » Les images convoquées se confondent puisque la gradation s'organise à la manière d'une juxtaposition. L'aberration amorce une descente aux enfers onirique et, malgré le délire visuel qu'elle propose, l'intensité sonore structurée par la triple répétition en clôture de phrase y prédomine. Point culminant d'un récit qui table sur la malignité d'un animisme latent, il est peu étonnant d'y voir s'amalgamer des paradoxes visuels (les flammes laiteuses et les montagnes qui s'effondrent) qui évoluent vers l'hybridité

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 284.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Le mouvement pourrait être résumé ainsi : l'obsession pour l'inanimé (immobilité intérieure), l'apparition de la tempête (activité extérieure), la tempête atteint progressivement le centre de la maison (activité extérieure et activité intérieure artificielle), elle se fixe (arrêt total), l'inerte se manifeste (activité intérieure) et chute.

¹⁸² *Ibid.*, p. 286.

des « parois-bouches », sorte de figure optimale de ce texte qui fusionne l'homme et l'espace. La visualisation qu'entraîne une lecture rapide entremêle ces images et profite de leur violence kinésique (« tourbillon », « effondrent » et « chute »). Leur enchaînement approfondit l'impression de perte de contrôle et de glissement puisqu'il présente d'abord un mouvement tournoyant, puis une élévation immédiatement renversée pour intensifier cette descente vers les profondeurs du « gouffre ». Le vecteur ascendant est renforcé par sa démultiplication (« des montagnes »). L'espace n'est plus assimilé par le personnage et cette perte d'information compose un paysage infernal, complètement hétérogène, où seuls les cris résonnent.

D'ailleurs, la sonorité semble posséder une importance insoupçonnée lorsqu'il s'agit de cerner l'ascendance du désordre fantastique sur l'intégrité des lieux. Un environnement totalement subverti impose habituellement un silence terrifié : « Mais sa voix était plus ténue qu'un cheveu d'enfant, et elle atteignit à peine, en un mince filet d'air, ses lèvres tremblantes.¹⁸³ » Dérives synonymiques et émotionnelles de l'épouvante, elles semblent empruntées au registre « sensible » de l'horreur. Par contre, la figure se complexifie lorsqu'elle est employée dans un régime fantastique puisqu'elle attribue cette action, non pas à l'esprit effaré du protagoniste, mais aux lieux. Ceux-ci musellent : « Il voulut crier, mais sa voix ne portait plus. Il était sous cloche, étouffé, enseveli vivant dans son propre cauchemar...¹⁸⁴ » L'impropriété sonore signale une synergie entre le phénomène et son environnement : « L'air épais ne devait plus conduire les molles vagues du son...¹⁸⁵ » Cette fréquente « symbiose » parachèverait la conversion de l'espace.

¹⁸³ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 254.

¹⁸⁴ Owen, « 15.12.38 », p. 926.

¹⁸⁵ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 286.

2.5. Les espaces intercalaires

L'intercalaire représente le topos filé de l'aberration spatiale. Bien qu'il constitue l'un des motifs fondateurs de l'œuvre de Ray¹⁸⁶, il ne concerne que le « Psautier de Mayence » dans ce corpus ainsi que « 15.12.38 », chez Owen. Davantage qu'un simple « repli », l'intercalaire ébauche un univers régenté par ses propres règles. Il ne se superpose pas innocemment au monde zéro à la manière du merveilleux¹⁸⁷, mais il s'y terre jusqu'à ce qu'un point de contact justifie son introduction dans l'univers premier. On le sait tissé d'hostilité¹⁸⁸ et on constate, en règle générale, que ses occupants, à l'instar de leur habitat, sont rarement visibles. Pourtant, cet environnement préserve majoritairement la structure ordonnée du monde d'origine, qu'il reflète de manière glauque, allant parfois jusqu'à en travestir certaines instances.

Rapidement, l'équipage du *Psautier* est confronté à l'effondrement de son « environnement-repère ». La mer, milieu parfaitement naturalisé pour ces hommes, s'anime subitement : « [...] des bruits inconnus, comme des rires, partaient tout à coup d'une houle brusquement accourue et faisaient se retourner les hommes avec des mouvements

¹⁸⁶ Marie-Christine Vanni, « Les mondes intercalaires chez Jean Ray, nouvelle mythologie ? », *Cahier du CERLI* N°14, Bruxelles, RectoVerso, 1987, p. 237-250. Marc Vuijlsteke, « Les univers intercalaires de Jean Ray », dans François Truchaud et Jacques Van Herp, eds, *Jean Ray*, Paris, Éditions de l'Herne, 1980, p. 234-237.

¹⁸⁷ On pourra lire à ce sujet les écrits de Roger Caillois, *Obliques* précédé de *Images, images...*, p. 13-44.

¹⁸⁸ Voir, par exemple, Jean Ray, « Les étranges études du docteur Paukenschläger », *Les Contes du whisky*, Verviers (Belgique), Marabout, 1965, p. 216-217. « Je vois [...] une sorte de fumée, violemment tourmentée... [...] Ce ne sont pas des fumées, mais des yeux, des mains, des griffes, des organes atroces... » (p.216) « [...] le jour de cette disparition, et à l'heure correspondante, le fameux médium américain Marlowe entra dans des transes inouïes. Il se rua vers le tableau noir et y dessina, avec une vélocité prodigieuse, des figures de cauchemar entremêlées à des formes sphériques et coniques et qui, dans une formidable ruée de rage, poursuivaient un être humain. » (p.217)

d'effroi.¹⁸⁹ » L'hétérogénéité animiste est renforcée par son indécidable provenance (perte d'origine), ses tendances erratiques contredisent l'expertise qui permet de la côtoyer. Le ciel bafoue à son tour leurs acquis : on remarque sa stagnation et sa monotonie diurnes tandis qu'il se constelle d'astres inconnus à la nuit tombée. Le récit schématise *a contrario* cet univers de l'altérité haineuse puisque ses caractéristiques sapent les fondements sécurisants du « connu ». Sans limites topographiques et sans indices de structure interne, l'intercalaire n'est déterminé que par ce qu'il récuse. Étrangement, le texte s'évertue à justifier scientifiquement l'existence de ce repli spatial, tentative d'ailleurs articulée par les discours conjecturaux de Jellewyn.

Dans l'espoir de rasséréner Ballister, son second hasarde quelques hypothèses d'inspiration « scientifique » visant à interpréter leur environnement immédiat. Ces théories allient des éléments « d'hypergéométrie » à des noms obscurs comme « Nordmann et Lewis¹⁹⁰ », chercheurs qui entremêleraient volontiers astrologie, radio-activité et hyper-espace. Jellewyn évoque un univers qui « présente sur un plan unique le passé, le présent, et peut-être l'avenir; [...] des espaces relatifs et immenses, une vie vertigineuse et mystérieuse.¹⁹¹ » La dimension hyperbolique de cette explication marque le plaisir quasi-jouissif de la démarche intellectuelle du duc déchu. Cette tangente scientifique tend à concrétiser cet univers, à le « naturaliser ». L'assimilation à l'intercalaire, pour Wilger, est pareillement vécue, c'est-à-dire qu'une série de certitudes atteste l'existence du repli spatial¹⁹². Ces allégations ont surtout pour effet d'expliquer sans résoudre, ce sont des prolongements du réseau heuristique du texte. Aiguillant par une logique tranquillisante le questionnement du lecteur, ces assertions s'acharnent à rationaliser vainement l'irrationnel,

¹⁸⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 165.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁹² « Il sentit alors qu'il venait de changer d'ambiance et de vie. Qu'il se mouvait tout à coup sur un autre plan. Qu'il était dans un autre monde. Jamais plus, sans doute, il ne réussirait à retrouver sa liberté » Owen, « 15.12.38 », p. 926.

maintenant l'incertitude à flot. L'effort de compréhension devient effort d'acceptation et donc, cheminement vers un « réalisme second ».

Le télescopage temporel mentionné par Jellewyn dévoile l'un des principes structuraux de ces espaces. Alors que certains critiques soutiennent, à la suite de Ray, que la quatrième dimension appartient plutôt à l'espace qu'au temps¹⁹³, et qu'elle relève d'un degré de perception inaccessible aux captations limitées de nos sens, le brouillage temporel nécessaire à l'élaboration de l'intercalaire en réfute la prépondérance. « 15.12.38 » correspond à une date, celle du décès de Pétrus Wilger en outre, mais elle renvoie surtout à un événement inadmissible (et inconnu) ayant corrompu l'emplacement quelques dix ans plus tôt. L'idée que les lieux possèdent une mémoire est surexploitée dans un contexte fantastique, notamment chez Ray, où « [l]e monde quotidien est habité par une mémoire ignominieuse.¹⁹⁴ » Le *Psautier* vogue vers une destination précise et la récupération de sa cargaison de livres et d'objets occultes (mémoires malsaines disséminées dans le monde zéro) paraît être l'objet premier de l'expédition. L'espace-temps de ce récit n'est pas aussi passéiste et cyclique que celui d'Owen, mais il se corrode constamment; l'impression d'errer dans un « nulle part » est secondée par l'effacement de repères temporels satisfaisants. Pourtant, Ballister s'épuise, sans succès, à préserver le compte des jours envolés...

La sublimation d'éléments physiques et l'invisibilité, en d'autres mots l'absence ou la perte d'un contact visuel, constituent l'une des clefs de voûte de l'intercalaire. Les dépouilles des marins paraissent absorbées par le néant et une vaste force imperceptible, intimement associée à l'eau, intervient sur le navire sous la forme de « quelque chose de gris, de luisant, d'indistinct comme du verre.¹⁹⁵ » Cet environnement interroge justement, par de tels motifs, la précarité éculée de l'équilibre entre merveilleux et fantastique. Les conjectures de Jellewyn insistent sur l'existence d'un espace étranger, régi par ses propres lois, où il

¹⁹³ Jacques Van Herp, « La quatrième dimension », *Ray/Flanders*, dossier réalisé par Murielle Briot, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Dossiers de Phénix », n° 3, 1995, p. 111-116.

¹⁹⁴ Baronian, *L'Archange fantastique*, p. 26.

¹⁹⁵ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 173.

devient donc « normal » que les éléments, de connivence avec les résidents, agressent le *Psautier* ou lui fauchent son embarcation de secours. Les aberrations spatiales sont réduites au rang de simples incidents. Dépourvue de cette inquiétude qu'entretient le fantastique en raison de sa promiscuité avec le réel, l'effet paraît médiatisé, latent, ce qui contribue également à l'efficacité de ce texte.

L'espace où pénètre Wilger expose des dérèglements qui pourraient être qualifiés de poncifs du genre. L'endroit ne dispose pas de sortie apparente et la porte d'accès s'est volatilisée. Il évolue à l'aveugle vers un escalier dont les marches s'enfoncent sous ses pas et il est guidé par une main invisible vers une vaste salle qui se révèle la pièce maîtresse de ce repli spatial : « Les parois [...] paraissaient faites d'une matière molle, malléable, à en juger par les frémissements qui l'animaient par instants, comme une toile mouvante sous les bouffées du vent.¹⁹⁶ » Le protagoniste se précipite à la rencontre des parois, dans l'espoir d'y discerner une issue, mais elles se dérobent à son approche. La pièce s'étire selon son bon vouloir et s'amuse du juriste jusqu'à ce qu'il s'effondre, épuisé. Une multitude invisible surgit alors pour piétiner son corps languissant avant que l'édifice ne recrache sa dépouille ensanglantée au pied d'un quatuor de bourgeois. La visualisation de cet espace semble malaisée, le protagoniste y est comparé avec insistance à un insecte pris au piège et l'idée que l'immeuble « recrache » incorpore à l'image un côté alimentaire, voire digestif. La résistance de cette imagerie et son incomplétude contribuent à l'intérêt de ce repli intercalaire où, encore une fois, les personnifications et le mouvement de l'inanimé prédominent.

2.6. *Le jeu des repères*

Les premiers jalons de l'espace balisent la visualisation du récit. Information volontairement lacunaire dans le cadre d'un récit fantastique, elle devient prétexte à différentes stratégies d'égarement, forme de jeux et de manipulations qui s'appuient sur des renseignements contrefaits. Ces processus qui trompent l'imagination du lecteur

¹⁹⁶ Owen. « 15.12.38 », p. 927.

possèdent certaines limites, au-delà desquelles ce dernier décrocherait d'une structure trop morcelée ou trop relâchée. Borges notamment, et toute une flopée de fantastiqueurs modernes à sa suite, s'est intéressé à ces frontières pour fonder un fantastique de l'égarement. De facture plus « classique », notre corpus intègre plus modestement la diversité de ces procédés.

La fatidique rencontre du « *Cœur Joyeux* » organise méticuleusement le périple du *Psautier*. Le maître d'école détaille même les arrêts de l'expédition. Le texte accumule de manière excessive les données maritimes et les repères spatiaux en ouverture. Cette surcharge, en plus de conforter l'imaginaire dans un cadre hyper-réaliste, sert le mouvement narratif qui souligne bientôt l'absence de ces signes. Ballister apprécie en début de périple le « printemps extrêmement doux¹⁹⁷ » du « North Minch », « la senteur des premières floraisons et des lilas précoces d'Irlande¹⁹⁸ », mais ces témoignages apaisants d'une nature quasi-romantique se font de plus en plus parcimonieux. En pleine mer, leurs repères se réduisent rapidement aux autres embarcations, qui perdent graduellement leur caractère reconnaissable et distinctif. Puis disparaissent les traces de vie maritime. Cette gradation inversée vers l'égarement sape les balises spatiales tout en focalisant sur leur recherche plutôt que sur leur absence. Une réunion inquiète des membres de l'équipage abolit les derniers repères, définissant corollairement l'intercalaire : la mer s'est dénaturée, aucun oiseau ne suit plus l'embarcation, un groupe de rats s'est comporté d'une manière quelque peu insolite en se précipitant à l'eau, on constate l'absence de macreuses et de marsouins, et dans un second mouvement, le ciel et les constellations ne sont plus les mêmes, la boussole demeure finalement inerte. L'effacement se résumerait ainsi : corruption de l'élément principal, absence de vie dans les airs, dérèglement et absence de vie habituelle à bord, absence de vie maritime, usurpation des derniers repères fondamentaux et imposition d'un nouvel univers (et de ses normes). Cette réunion, où est effleurée puis délayée la révélation du second mouvement de désorganisation, présente des caractéristiques dramatiques relevant du théâtre. L'environnement se dégrade en « hors scène » et la menace s'y installe grâce aux

¹⁹⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 158.

¹⁹⁸ *Ibid.*

sous-entendus des discours effrayés de l'équipage. La bizarrerie de chacune des divulgations marque une pause qui assure une correspondance avec l'étrangeté collective. Le spectacle décousu et fragmenté exalte momentanément l'imaginaire du lecteur pour qu'il fonde, à partir d'indications de déconstruction, un nouvel espace.

Par la suite, la recherche renouvelée de repères pousse Ballister à s'intéresser à l'émergence d'une tache lumineuse, voilée par les nuées. Les éléments dérangent ses expérimentations au point de ne lui fournir aucune piste satisfaisante :

La mer était forte; je tâchai de tenir l'horizon, mais chaque fois des vagues rapides accouraient dans mon champ de vision et l'horizon bondissait dans le ciel. Pourtant j'y arrivai. Mais je cherchais dans le miroir du sextant la réflexion de la tache lumineuse quand je vis que, devant elle, palpitait, à grande hauteur, une sorte de banderille laiteuse. Du fond des profondeurs nacrées du miroir, quelque chose d'indéfinissable jaillit vers moi...¹⁹⁹

La figure est à ce point complexe qu'il devient impossible de déterminer avec certitude la provenance du surgissement²⁰⁰. Le point qu'observe le survivant du *Psautier* paraît fixe, mais la visualisation que propose l'extrait fait plutôt état d'un tressautement qui contredit, grâce à une personnification, l'acception même d'« horizon ». Ce concept correspond normalement à une limite établie à l'intérieur du champ de vision du sujet; or, ces observations fusionnent la délimitation horizontale au champ vertical. Le capitaine s'efforce de préserver cette frontière, objectif auquel il semble parvenir, mais ce maigre gain fragilise la stabilité plutôt qu'elle ne la solidifie en assurant artificiellement et surtout, de manière passagère, le centre de cette vision. L'apparition d'une « banderille laiteuse » complexifie la figure en y insérant une touche d'exotisme insolite, compliquée d'un oxymore (une banderille, par définition, étant fortement colorée). Sa situation paraît problématique : elle voile la tache que s'épuise à situer le protagoniste, mais elle apparaît à « grande hauteur »,

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 175-176.

²⁰⁰ Duhamel en faisait également la remarque : Joseph Duhamel, « Dire et maudire : *Le Psautier de Mayence* », *Lectures de Jean Ray*, Textyles no 4, Revue des Lettres belges de langue française, 1988, p. 248. Tout autant disponible sur le net : <http://www.textyles.be/textyles/pdf/1-4/4-Duhamel.pdf>.

qualificatif impressionniste qui suggère de manière aussi floue qu'hyperbolique la distance à laquelle peut se trouver cette luminescence. Ce tremblement vertical est renversé par un vecteur ascendant, mouvement conflictuel, opposant la profondeur à la hauteur, accentué par une insistance (« fond des profondeurs ») qui s'enfonce dans l'indicible. À la suite du protagoniste, le lecteur ne s'y retrouve plus et il est contraint de poursuivre en extrayant de cette juxtaposition de faits une forme de causalité insatisfaisante. Les repères fallacieux s'amalgament dans cet extrait pour surcharger d'inquiétude la confusion ambiante, processus impétueux typiquement fantastique.

Un autre moment clé du récit utilise un brouillage de cet ordre. Le massacre qui coïncide avec la rencontre du maître d'école adopte les dehors d'un étrange spectacle pour l'équipage du *Psautier*, alors entassé sur le pont. Les naufrageurs, propulsés par l'invisible, s'écrasent tour à tour sur la plage. La chute du premier naufrageur rompt instantanément l'atmosphère (alors associée au récit de piraterie); son origine est précisée malgré l'horreur du moment : « [...] tombant de trois cents pieds, de la falaise à pic.²⁰¹ » Contenant même une estimation métrique, ce fragment s'oppose par sa précision spatiale à la chute subséquente : « Une forme déhanchée et ridicule fondait, du haut du ciel, vers le sol.²⁰² » La provenance du corps est incertaine, le lecteur infère qu'elle provient du sommet de la falaise. La morbidité de la scène s'accroît confusément : « Des hurlements sauvages retentissaient en haut des roches; nous vîmes tout à coup le buste d'un homme se dessiner sur le ciel.²⁰³ » La rupture syntaxique secondée par la brusquerie de l'image suffit à cette progression pour convoier le motif de la perte d'origine.

La multiplication des repères spatiaux consolide le réel. Cette tautologie comporte des incidences pragmatiques inattendues dans un contexte fantastique. Le propriétaire de « l'Ocean Queen's Hotel », après avoir terminé son récit à la table du « Dragon d'Argent »,

²⁰¹ *Ibid.*, p. 161.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

cède le relais au Dr Hellermond²⁰⁴. Son discours s'étend sur les différents lieux où l'on authentifie la promiscuité du « pas », la démultiplication des endroits visités lui confère une dimension universelle. Ainsi, les assises du réalisme servent l'émancipation du phénomène surnaturel. Elles confirment et amplifient la menace.

Quant à Pétrus Wilger, il est hanté par l'origine de la missive qui lui a été adressée. Ses souvenirs flottants lui permettent de discerner une porte verte, située quelque part en face. Malgré sa recherche obsessive, les informations lacunaires que laisse filtrer sa mémoire ne suffisent pas à reconstituer entièrement l'image initiale. Ce repère inutile se noie dans une uniformité envahissante : « Mais il y en avait des quantités de portes vertes. Trois. Sept. Dix... Presque toutes les portes de la rangée de maisons vis-à-vis de la sienne étaient peintes en vert.²⁰⁵ » Le manque de distinction de l'espace le dissuade de poursuivre ses observations. Le réseau heuristique récupère cette donnée pour opprimer le protagoniste par sa récurrence et son insuffisance. L'appréhension de ce repère carencé avive le mystère et modifie la perception de l'élément spatial : « Ah! Toutes ces portes vertes, inertes, hostiles, mortes, comme peintes sur les murs...²⁰⁶ » La gradation intègre un mouvement d'observation, d'attente, d'animation et de décès avant de se déréaliser. Cette progression correspond, en guise de prolepse, à l'ordre des infortunes qui attendent de l'autre côté. L'immobilité facilite la projection des doutes qui rongent Wilger, mais la focalisation insistante trouble l'identité et la fonctionnalité du repère. Les nombreuses personnifications l'incorporent aux éléments inanimés ligués contre lui et déréalisent l'ensemble du décor en centralisant à l'excès l'attention.

²⁰⁴ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 259-260.

²⁰⁵ Owen, « 15.12.38 », p. 922.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 925.

CHAPITRE III

LES TROPES ET PROCÉDÉS LITTÉRAIRES

3.1. Les figures et procédés de la négation

Les analyses précédentes ont démontré la récurrence de figures littéraires et de tropes qui, rassemblés, forment le tissu fondamental du descriptif fantastique. L'examen de leurs fonctions spécifiques a été éludé au profit d'extrapolations plus synchrétiques, s'ingéniant à circonscrire l'impact des passages cités sur la structure. Pourtant, leur particularisation dans un tel cadre, reconnu en outre pour son usage unique des tropes, se marginalise davantage lorsqu'elle se limite aux paradigmes spatiaux. L'étude de leurs occurrences, de leur contexte et de leurs déclinaisons explicitent de manière plus formelle les fondements textuels de l'environnement fantastique. Sans prétendre à l'exhaustivité, ce recensement des figures littéraires les plus sollicitées dessine une voie d'accès aux mécanismes du processus de visualisation. D'abord, les tropes constitutifs du genre, déjà identifiés sporadiquement à l'intérieur d'extraits divers, seront abordés et détaillés en vue de cibler leur apport respectif à l'appareil descriptif. Ensuite, les procédés de soutien occasionnels ou accessoires suivront avant de s'enfoncer dans l'exploration pragmatique d'une notion essentielle, celle de la « sensibilité » du paysage. Finalement, l'importance qu'accordent les théoriciens au regard incline à considérer l'influence des sens, notamment la vue et l'ouïe, sur la structure de l'environnement pour parvenir à la notion du décor « senti ».

3.1.1. Antithèses et oxymores

La nature paradoxale des représentations fantastiques requiert la constante mise en présence d'images et de notions antinomiques. Ces contradictions visuelles varient au cours du récit, forgeant d'abord des motifs structurels antithétiques participant de l'hybridité des décors (comme la disposition du « Coquelicot » et de la grange), fréquemment soulignés de

surcroît par l'écriture elle-même, avant d'enchaîner les antithèses et les oxymores qui enrichissent, par leur résistance, la visualisation jusqu'au surgissement, où ces figures coordonnent les oppositions. Plusieurs éléments de contradiction auto-signalétiques ont déjà été abordés (la présentation de la petite maison rose et vert tendre, les premières impressions d'Arthur Crowley lors de son entrée au « Coquelicot »), mais ils se complexifient à l'approche du dénouement et ces oppositions y atteignent parfois un statut « tangible » et explicite. Elles exposent l'ascendance du phénomène sur le lieu.

Les dernières tribulations du protagoniste de « Dürer, l'idiot » exemplifient bien ces paradoxes « visibles ». La menace de l'orage magnétique engendre un tel climat d'effroi que sa voisine, à la vue de sa demeure, s'affole. Cette bizarrerie l'intrigue et le pousse hors de chez lui. Incapable de communiquer avec elle, il rentre pour trouver l'intérieur imperceptiblement changé, sans qu'il ne puisse discerner l'origine du malaise. Une atmosphère anxiogène se développe au milieu des meubles immobiles et la panique l'amène à rechercher une présence alliée. Non seulement son perroquet, dernière trace de vie à l'intérieur, échoue, mais il répercute les échos du phénomène. Abandonné, le protagoniste s'en remet à une « horloge de Nuremberg ravissante²⁰⁷ », accusant un nouveau degré de confusion dans son rapport avec l'inanimé. Elle se démarque du lot grâce à son statut semi-automatisé qui simule auditivement une collaboration sécurisante: « La grosse horloge allemande faisait le relevé comptable des secondes; elle donnait aux choses, sujettes à la folie des ambiances, une leçon d'honnêteté mécanique dont je lui savais gré.²⁰⁸ » Reconnaissance aux accents comiques, le retour d'une tonalité « précieuse » marque la récupération subite d'une confiance qui s'était dissipée. La micro-tragédie qu'occasionne le décès fortuit de ce « grand cœur fraternel²⁰⁹ » illustre l'intérêt formel des décors de formation antithétique : « Je levai des yeux attristés sur la ronde et joviale face de l'horloge, mais je les détournai avec horreur. C'était devenu une figure fantomale, vitreuse, fixant d'un regard halluciné et avide

²⁰⁷ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 281.

²⁰⁸ *Ibid.*, p.284.

²⁰⁹ *Ibid.*

quelque chose que je ne pouvais voir.²¹⁰ » La transformation est manifeste et les oppositions ne le sont guère moins. Figure de transition simple dans un contexte réaliste (vie/mort), elle efface l'adjudant sans compromettre l'objet qui se fond dans la masse silencieuse. En outre, elle actualise une transfiguration à l'approche du dénouement qui figure une mise en présence corollaire²¹¹ dont elle prépare l'épouvante par sa propre rupture. Cette contradiction permet d'ailleurs d'enclencher l'ultime mouvement de transgression, de nature vocale, de l'inanimé. Auto-signalétique en l'occurrence, elle dévoile la progression du phénomène tout en redéfinissant l'atmosphère intérieure.

De telles structures ne décrivent que partiellement l'apport des figures d'opposition à l'économie du descriptif fantastique. Des récits plus étendus forgent des figures d'inversion qui complexifient l'imagerie finale. Des mouvements contradictoires (ascendant/descendant) ont déjà été relevés (la chute qui clôture « Dürer, l'idiot », par exemple), mais aucun n'est aussi minutieusement établi que celui qui redéfinit l'intercalaire du « Psautier de Mayence ». Essentiellement, la figure s'articule autour d'une confusion entre hauteur et profondeur qui parvient même à devenir littérale lors du survol de la cité infernale. Les prémices de cette inversion filée s'organisent dès le massacre des naufrageurs. Les regards paniqués de l'équipage suivent difficilement la succession des chutes et le jeu des repères masque leur origine. L'effacement du point d'ancrage entremêle déjà hauteur et profondeur (ne sachant plus d'où proviennent les corps, ils semblent fondre de nulle part et leur distance respective, leur profondeur par rapport au champ de visualisation, n'est plus identifiable).

Son élaboration se poursuit par le biais d'une confusion sémantique. Le terme « abîme » est employé indifféremment pour qualifier le ciel : « un abîme sidéral d'un noir effrayant²¹² », et les profondeurs de l'eau : « la petite embarcation de secours aspirée par

²¹⁰ *Ibid.*, p. 285.

²¹¹ « La pulsation de l'atmosphère qu'était son tic-tac, s'était éteinte; une présence morte devait être là, proche jusqu'à me frôler, un cadavre invisible. » *Ibid.*, p. 285.

²¹² Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 167.

l'abîme.²¹³ » Continuellement renforcée, l'image procède vers l'inversion assumée de ces deux pôles. La séquence de la ville sous-marine parvient à renverser l'ordre de la visualisation pour intensifier l'étrangeté du spectacle. D'abord, Ballister aperçoit la cité « à une profondeur énorme²¹⁴ ». L'épithète, au bord de l'indicible, paraît inadéquate; il ne convient pas aux mesures normatives de distanciation et y engendre un brouillage de catégories impressionnistes qui favorisent la complétion de la figure. Le maître à bord précise : « Il nous semblait survoler, à une hauteur fantastique...²¹⁵ », pour poursuivre dans un même registre. La péripétie se prolonge sur le coup de cette impression qui mêle profondeur et hauteur pour situer le lecteur, après quelques lignes, sous le navire puisque la brusque ascension de l'un des résidents réussit à confondre la ligne des eaux avec celle des cieux. Cette constante inversion, devenue caractéristique de l'intercalaire, en imprègne même la sortie : « L'eau, le ciel chavirèrent en un chaos fulgurant...²¹⁶ »

3.1.2. La comparaison

En ce qui concerne les figures comparatives, le descriptif fantastique semble privilégier la comparaison. Son incidence, moins « poétique » que celle de la métaphore, est favorisée en raison de son appartenance aux lieux communs²¹⁷. Les fantastiqueurs abusent de ce passe-droit et rentabilisent ses possibilités de mise en équivalence. En outre, ce trope facilite l'adoption d'un mode de lecture littéral grâce à sa mise en relief syntaxique. Comme le mentionne Dupriez, la comparaison « vise à pallier l'absence de terminologie établie²¹⁸ »,

²¹³ *Ibid.*, p. 173.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 174.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 184.

²¹⁷ Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*, Montréal, Union générale d'éditions, 1977, p. 122.

²¹⁸ « La plupart des comparaisons visent à dégager quelque aspect du sens, à pallier l'absence de terminologie établie, à nuancer la nouveauté des concepts, à communiquer. » *Ibid.*, p. 123

elle contribue donc au versant indicible du fantastique. Alors que le narrateur s'efforce de retransmettre ce qu'il entrevoit, même ce qu'il ne peut assimiler, il recourt généralement à une imagerie visuelle se rapportant à sa propre expérience, autre facteur consolidant le réalisme intra-diégétique. Constituant primaire de ces décors, la comparaison marque à elle seule une forme d'embranchement. Le phore (comparant) qualifie, contredit ou contamine le comparé sans instaurer d'inquiétude immédiate. Si sa charge sémantique lui permet d'embrancher, son acceptation formelle la débraye aussitôt. Cette remarque, émise par Ballister alors qu'ils en sont aux premiers jours de navigation, témoigne de l'intérêt et de l'ambivalence de ce trope : « Quelques courants rageurs déferlaient encore sournement, mais on les détectait à leurs dos verts, onduleux comme des tronçons de reptiles mutilés.²¹⁹ » Cette comparaison débordant sur la personnification enclenche, par son côté gratuitement sinistre, un embranchement qui est immédiatement débrayé par le babillage du protagoniste. Pourtant, l'image inquiétante qu'elle provoque corrompt fortement la visualisation d'un environnement homogène. La contamination sémantique qu'elle occasionne et les images qu'elle forme et dissout instantanément expliquent sa prédominance.

L'usage filé de la comparaison permet d'initier une confusion sémantique qui détermine même l'une des particularités de l'intercalaire. En plus de l'inversion hauteur/profondeur, le repli spatial qu'abrite « Le Psautier de Mayence » orchestre un rapprochement, voire une fusion, entre l'eau et le verre. Duhamel a dédié près du tiers d'un article au déploiement de cette figure ainsi qu'à ses ramifications²²⁰. Ses hypothèses concernent toutefois bien peu l'espace. Avant la clôture de cet épisode et le retour de Ballister parmi les siens, l'association paraît « gratuite », elle participe donc grandement de la bizarrerie ambiante. Le protagoniste mentionne d'abord, lors de l'épisode de la cité infernale que « l'eau était devenue transparente comme une boule de verre.²²¹ » L'embarcation de secours du bateau est ensuite prise d'assaut par « quelque chose de gris, de

²¹⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 158.

²²⁰ Joseph Duhamel, « Dire et maudire : *Le Psautier de Mayence* », *loc. cit.*, p. 243-266.

²²¹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 174.

luisant et d'indistinct comme du verre²²² »; peu après, Jellewyn raconte qu'il « vit Steevens se débattre avec furie comme au milieu d'une bulle d'argent...²²³ » Finalement, lorsque Ballister est expulsé de cet univers, le mousse l'ayant aperçu jure avoir entrevu « une forme de bateau transparent comme du verre.²²⁴ » Ce brusque retour s'explique par la découverte et la destruction d'une boîte de cristal que cachait un volume truqué. Ce pourrait être le pont entre les deux motifs. Cependant, l'effet d'insistance que provoque la constante répétition de cette comparaison imprègne fortement l'environnement qui sombre davantage dans l'irréel. L'usage de la comparaison comme figure d'articulation est justifié par sa capacité de corruption sémantique. Simple démonstration des applications typiques de ce trope, elle légitime sa prépondérance parmi les instruments de comparaison des descripteurs.

3.1.3. L'onomastique

Ce n'est pas innocemment que Jellewyn se remémore que « les noms des êtres et des choses ont un rôle d'avant-plan.²²⁵ » L'onomastique enrichit fréquemment l'étrangeté toponymique du fantastique. Elle s'enchâsse dans quatre de ces cinq textes (« 15.12.38 » ne présente aucune donnée toponymique) et la grande diversité de ses occurrences facilite la délimitation de ses apports à l'espace. Alors que Grivel en arrive à résumer le processus fantastique au « déploiement des significations rentrées attachées à la substance onomastique²²⁶ », aucune ambiguïté ne subsiste quant à l'importance de cet artifice textuel souvent ludique. L'incertitude fantastique se nourrit d'identités fragmentaires, parfois innommables ou en porte-à-faux, et son réseau heuristique bénéficie largement du morcellement de l'intégrité des lieux. Ils stabilisent le cadre et rééquilibrent incessamment

²²² *Ibid.*, p. 173.

²²³ *Ibid.*, p. 177.

²²⁴ *Ibid.*, p. 185.

²²⁵ *Ibid.*, p. 169-170.

²²⁶ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 47.

l'empiètement du surnaturel grâce à leur nature quelque peu fourbe dans ce contexte, qui se fonde sur la dialectique des habitudes sociolectales de repérages et la corruption identitaire que génère le texte.

On rencontre d'abord des noms apparemment ironiques : le « *Cœur Joyeux* » et le « Sanglier furieux » apparaissent au même moment du récit, leur construction est identique et ils caractérisent le même type d'établissement. La description du premier établissement souligne la dimension cynique de son affectation : « Le *Cœur Joyeux* est plutôt une auberge de bateliers que de marins. Sa misérable façade se reflète dans un arrière-dock de Liverpool où s'amarrent les péniches des eaux intérieures.²²⁷ » Son nom s'oppose ouvertement à la médiocrité de son emplacement. Toutefois, son identité paraît en adéquation avec les événements qu'il abrite; malgré le discours virilement dépréciatif de Ballister, il se surprend à apprécier l'endroit. Les qualités amènes de l'établissement sont ensuite systématiquement abolies par le comportement du *hooligan*²²⁸, ce qui laisse, comme une coquille vide, la seule résonance ironique de son nom en guise de souvenir introductif au récit. De son côté, le « Sanglier furieux » se rattache à l'élan parodique qui comble l'incipit de « Dürer, l'idiot ». Doublement sauvage et effréné, son agressivité nominale coïncide difficilement avec la monotonie des habitudes arrêtées du protagoniste et de son compagnon. L'« Ocean Queen's Hotel » poursuit et approfondit un peu ce jeu nominal. Variation anglaise, elle crédibilise, tout comme le lexique idiomatique du « Psautier de Mayence », l'univers intra-diégétique²²⁹. Résonnant d'un clinquant glorieux visant à séduire les touristes, l'établissement, rapidement tronqué, verse dans l'isolement glauque et sinistre. L'hôtel est clairement dominé par les

²²⁷ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 152.

²²⁸ La rencontre initiale au « *Cœur Joyeux* » est perturbée par l'entrée en scène d'un pauvre hère, presque poussé par la tempête, qui s'y réfugie pour se réchauffer et pour boire. À la vue du maître d'école, il prend subitement peur, laisse tomber son verre et fuit, laissant même son argent sur le comptoir et s'engouffrant à nouveau dans la tourmente. L'épisode nie chacune des qualités du lieu (*Ibid.*, p 157-158).

²²⁹ On pourrait ajouter que ce nom s'explique par son emplacement, mais ce n'est pas une règle que Ray semble respecter. Cette stratégie linguistique se rapporte même à l'espace intérieur de l'hôtel : « La porte de la chambre de M. Windgery n'était pas verrouillée, malgré l'avis triplement affiché : *Bolt your door at night...* » Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 254.

eaux, qui effacent les quelques traces d'humanité qui perdurent²³⁰ etaturent auditivement l'atmosphère : « N'avoir personne à qui parler par une nuit d'octobre, à cent pas de la mer qui meugle [...] : c'est bien le pire châtimeut pour un honnête homme.²³¹ » À la suite des jeux de noms précédents, il contredit son sens premier.

Superficiels, ces usages s'introduisent dans le réseau toponymique pour y insérer une forme d'ambiguïté inhérente à l'humour fantastique²³². Elle renforce prioritairement la rupture du fond et de la forme pour fortifier l'hétérogénéité spatiale. L'intérêt sémantique de ce procédé agit souvent en deux temps, soit lors de la lecture-en-progression et lors de la lecture-en-compréhension²³³. L'acception première de termes connus, utilisés comme toponymes, suffit à caractériser de manière « satisfaisante » lors d'une première lecture, ce qui tend à masquer les possibilités polysémiques. Lorsque Arthur Crowley fait halte au « Coquelicot », il ne se questionne pas à propos de l'intégrité d'un nom aussi campagnard. Le terme en appelle automatiquement à son acception commune : « 1- *petit pavot sauvage à fleur rouge vif qui croît dans les champs*²³⁴ » ce qui confère aux lieux, par son côté agreste, une innocence et une légitimité inhérente²³⁵. Elle souligne ainsi l'une des particularités des jeux nominaux dont profite abusivement le fantastique. À l'instar de tout passage descriptif,

²³⁰ Les eaux effacent les châteaux de sable sur la plage (*Ibid.*, p.249).

²³¹ *Ibid.*, p. 252.

²³² Chareyre-Mejan (*Le Réel et le fantastique*, p. 44 et suivantes) et Fabre (*Le Miroir de sorcière*, p. 129 et suivantes) ont relevé l'intérêt singulier de l'humour fantastique : « L'humour du fantastique est simplement réussi au-delà de ses espérances. Il ne désamorce aucun embarras, comme c'est son rôle habituel, mais pousse au contraire une aporie à son comble. » Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, p. 45. « Le trait d'humour correspond à un travail proprement fantastique de concrétisation du sens. C'est sur la brutalité des faits qu'il débouche. » *Ibid.* p. 47. Il correspond à un déplacement du réel, il en raffermir les assises en l'excentrant. Il est donc peu étonnant que l'humour surgisse si fréquemment lors de la construction de l'espace.

²³³ Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures*, p. 47.

²³⁴ Alain Rey (dir. publ.), « coquelicot », *Nouveau Petit Robert : Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française* (version électronique), Paris, Version 1.3, 1996-1997.

²³⁵ «The country side nearly always exudes an air of innocence.» Yi-fu Tuan, *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979, p. 144.

cette nomenclature identitaire entraîne un « débrayage » qui focalise l'attention du lecteur sur un niveau spécifique de l'énoncé²³⁶ au détriment de l'intrigue. Lorsqu'il s'agit d'un nom commun devenu nom propre, son isolement typologique (auto-signalétique) interpelle les capacités lexicales du lecteur. Il convoque de surcroît les discours entremêlés qui recourent le nom et le type d'établissement, introduisant en début de lecture un amas de vagues stéréotypes larvés. Pourtant, l'agencement intérieur, dont l'hybridité compromet l'origine, brise cette harmonie identitaire et rend, par ce simple déplacement, le lieu suspect. Évidemment, les péripéties sordides achèveront de salir ce nom, ce qui exemplifie l'évolution de cette figure ancrée et cycliquement dégradée qui ne se stabilise qu'à la clôture du récit. C'est alors que se déploient les significations rentrées, celles de deuxième ou de troisième instance, dans le cas du « Coquelicot » : « 2- rouge comme un coquelicot : rouge de confusion, de timidité, plur. Fam. : menstruations.²³⁷ » À la suite des autres toponymes attachés aux auberges et tavernes, il s'enfonce dans l'ironie. Lieu morbide et pervers, il contredit pleinement la symbolique de son sens premier tout en s'enrichissant de l'actualisation du second. En effet, la confusion remodèle constamment l'esprit du protagoniste et s'établit comme son stade émotif caractéristique. Même s'il est incertain que l'acception familière ait été considérée, elle suggère l'intérêt d'une relecture axée sur les motifs troubles et problématiques de la féminité²³⁸.

« Le Psautier de Mayence », emplacement d'accueil d'une majorité d'événements, s'est vu rebaptiser au cours de la rencontre initiale²³⁹. L'ancien *Hen Parrot* a perdu ses inflexions maritimes au profit de l'héritage livresque qui a permis son acquisition. Cette première identité, plus seyante à sa fonction et signifiant « perruche » selon Ballister²⁴⁰, cache une série d'acceptions gravitant autour de l'inutilité des mots et de la parole vaine. L'intérêt

²³⁶ Hamon, *Du Descriptif*, p. 82.

²³⁷ Rey, *Op. cit.*

²³⁸ Un réseau a déjà été relevé à ce sujet (voir chapitre 1, p. 30).

²³⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 152-153.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 152.

de ce versant de l'onomastique a été exploré par Duhamel²⁴¹ qui a étendu cette piste à l'ensemble du récit. Ceci dit, le terme de « perroquet » appartient également au vocabulaire naval. En dépit des discours hargneux qui se sont efforcés de démanteler l'existence glorieuse du Ray corsaire, sa connaissance de cet environnement ne peut être niée et la mention rejetée comme hasardeuse. Dans le cadre d'un récit où l'arrêt explicatif (hypothèses de Jellewyn) insiste sur l'onomastique, il est difficile de ne pas remarquer que l'ancien nom correspond en fait à la voile située en haut du mât²⁴². Situait deux disparitions importantes (Turnip et Jellewyn), il centralise la perte identitaire du navire en découvrant un point de contact avec les habitants de l'intercalaire.

En outre, l'étrangeté du nouveau nom de l'embarcation est fortement soulignée : Ballister regrette le nom disparu et le maître d'école maintient une certaine ambiguïté par rapport à son origine véritable. De même, Friar Tuck y discerne de la malveillance : « Dès qu'il apprit le nom de notre schooner, il sembla s'inquiéter, disant qu'il y avait beaucoup de malice là-dessous.²⁴³ » Aux prises avec une identité d'emprunt, possédant de surcroît une résonance occulte, l'existence première du navire s'efface, ainsi que son appartenance à son domaine respectif d'activité et, ultimement, au monde. Il est donc peu étonnant qu'il demeure la possession de l'intercalaire selon le témoignage du mousse du *Nord Caper*²⁴⁴. Ce baptême corrupteur, inauguré à l'occasion de ce nouveau périple, s'étend jusqu'aux fondations du navire qui, aux dires de Ballister, aurait été construit en 1909 sur les « chantiers Halett and Halett, Glasgow²⁴⁵ ». Le maître d'école prend donc le soin de compléter la conversion de l'embarcation à sa nouvelle identité en choisissant, pour parfaire sa renaissance, son lieu de

²⁴¹ Duhamel, « Dire et maudire : *Le Psautier de Mayence* », p. 264.

²⁴² « 4 ♦ (d'apr. *perroquet*, II) Mar. Voile placée sur le mât d'artimon au-dessus du perroquet de fougue. » Rey, *Nouveau Petit Robert*, *Op. cit.*

²⁴³ Ray, « *Le Psautier de Mayence* », p. 169.

²⁴⁴ « [...] il lui avait semblé voir une forme de bateau transparent comme du verre – ce sont ses propres mots – se dresser par le travers de bâbord, puis disparaître dans les profondeurs. » *Ibid.*, p. 185.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 152.

construction comme lieu de départ²⁴⁶. L'onomastique indique l'appropriation et la corruption dès l'incipit, elle détermine même l'un des points de friction avec l'intercalaire.

Dans un même ordre d'idées, le protagoniste de « Dürer, l'idiot » est confronté à une multitude de phénomènes aux consonances exotiques. Muus et Chandernagor, respectivement propriétaire défunt et perroquet, additionnent leur sonorité excentrique aux rares caractéristiques de la maison rose et vert tendre. Leur étrangeté respective n'est pas relevée par le personnage qui semble même les considérer comme normaux. Muus ne répond à aucune définition précise, il pourrait s'agir d'un chat ou encore d'un terme wolof associé à l'intelligence²⁴⁷ ou même d'un patronyme nordique, danois ou norvégien... Néanmoins Chandernagor possède un sens suffisamment établi pour circonscrire leur contribution à la formation de ce milieu (ils sont nommés ensemble). Ce toponyme appartient à une « ville du Bengale-Occidental²⁴⁸ » située sur la rive du Gange. Il signifie « ville de la Lune ». Il s'agit aussi d'un patronyme français. Même s'ils peuvent se rattacher respectivement à un patronyme obscur, le résultat perdure : ils n'apportent qu'une charge d'exotisme. En raison de leur association intime avec l'endroit, ils intègrent de manière parcellaire son identité.

3.1.4. Les énumérations, la répétition et l'effet de liste

L'espace fantastique, pour parfaire sa duplicité, favorise nombre de procédés descriptifs réalistes. Ces stratégies, d'une très grande diversité par ailleurs, jouent un rôle déterminant pour sa vraisemblance, celui de persuader :

²⁴⁶ « Vous partirez de Glasgow, dit-il, et vous conduirez le bateau par le North Minch, jusqu'au cap Wrath. » *Ibid.*, p. 153.

²⁴⁷ Michel Malherbe et Cheidh Sail, *Parlons wolof : langue et culture*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 152.

²⁴⁸ Alain Rey (dir.), *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, LeRobert, 2007 (pour l'édition 2008), p. 462.

Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire » à), de même d'ailleurs que dans les « enclaves » réalistes (leurre ou résolution de l'énigme) du texte étrange ou fantastique. De fait, tout système descriptif qui « dure » dans un texte, qui donc « occupe » et « saisit » un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de « série » tend à provoquer un « effet de preuve », d'autorité, un effet persuasif...²⁴⁹

L'indice de preuve, tout comme l'autorité normative évoquée par Hamon, s'inscrit habituellement passivement, mais il paraît consciencieusement instrumentalisé par les fantastiqueurs. Les énumérations et les répétitions s'agglomèrent parfois au sein des fragments descriptifs pour introduire des « effets de liste²⁵⁰ ». Le détail paraît alors si insistant qu'il fournit une impression de quasi-saturation du cadre, il « authentifie » la vision. Arthur Crowley, arpentant au hasard la grange où il doit découvrir son lot, y inventorie une série d'articles : « À l'intérieur, une sorte de remise où il put distinguer une échelle suspendue au mur, des tonneaux, des bouteilles vides, des cuvelles, un tuyau d'arrosage et même une bicyclette pour dame.²⁵¹ » Le mouvement curieux de cette énumération, isolant syntaxiquement et sémantiquement (la majorité des objets comportent des caractéristiques communes : tubulaires, vides et servant à remplir) la bicyclette, procure évidemment au réseau indiciel la clé de son dénouement (l'absence de la bicyclette, au matin, prouverait l'existence de la truie et confirmerait la vision nocturne). Toutefois, elle concrétise fortement l'endroit par ce balayage visuel « complet » dont l'insistance adverbiale (« même ») marque l'exhaustivité. Cet encadrement renforcé du lieu advient quatre lignes avant la rencontre, perpétuant ainsi les jeux de renversement.

Le lendemain, le protagoniste, vaincu par sa curiosité, se sent obligé de revisiter l'endroit. L'identification diurne des lieux procède selon le parcours effectué la veille. Le texte redéploie le décor en soulignant sa conformité : « C'était bien là qu'il avait pénétré quelques heures plus tôt. Même sol de terre battue. Mêmes instruments remisés. L'échelle au

²⁴⁹ Hamon, *Du Descriptif*, p. 51.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 52-53.

²⁵¹ Owen, « La Truie », p. 12.

mur, les cuvelles, les tonneaux, le tuyau en plastique, les bouteilles...²⁵² » Comme si le parallélisme anaphorique n'insistait pas suffisamment, l'énumération reprise est même isolée dans l'élan de reconnaissance systématique qu'exprime la série de phrases nominales, en omettant toutefois l'élément clé. Cette stratégie de répétition affermit *a posteriori* la crédibilité du cadre de la rencontre sans octroyer au phénomène une solidité qui en ferait une certitude. La neutralité de ce passage descriptif nuit en apparence à l'élucidation du réseau heuristique puisqu'il nie les connotations précédemment accolées à cet environnement en imposant de nouveau un cadre réaliste.

Ces séries persuasives collaborent avec une autre fonction inhérente au descriptif dont profitent les fantastiqueurs. Le descriptif est d'abord méta-classement puisqu'il recoupe, distribue et ventile des éléments déjà définis par d'autres discours, il en appelle donc aux compétences lexicales du lecteur. Or, le détail des espaces fantastiques se précise rarement, les descriptions se révèlent souvent lapidaires ou, préférablement, lacunaires. Les paradigmes reclassés, quelque peu escamotés par un mode de lecture précipité, se fondent dans la masse d'informations présentée pour devenir des regroupements de signifiants « libres²⁵³ ». Leur sens, dans un contexte fantastique, paraît ouvert, la mémoire du texte les accumule pour mieux les vectoriser. Le recoupement des discours incorpore nécessairement des scénarios extérieurs au texte, des préconstruits qui ont pour fonction d'y disséminer des stéréotypes. Déjà mentionnés à quelques reprises, l'avantage certain de ces ramifications « suggérées », bien que non avérées par le texte, pour la constitution de décors hétérogènes est patent. La récurrence de termes, de formes et de scénarios connus posent la base commune du cadre réaliste et permet, en dernier lieu, le surgissement grâce à la récupération des interstices et du flottement qui y ont été distribués. Le retour de ces éléments dénaturés, transformés ou désormais connotés, tout comme celui des motifs propres au phénomène, assure l'hégémonie du réalisme second²⁵⁴. Ces répétitions apparentes paraissent nécessaires tout autant à la

²⁵² *Ibid.*, p. 16.

²⁵³ « La mémoire est bourrée de signifiés usés, de signifiants branlants, ou plutôt : il n'y a plus en elle que des signifiants propres à toute combinaison. » Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 40.

²⁵⁴ « C'est le revenir qui frappe, mais le revenir d'un élément qui a été métamorphosé; il est sensible, non sensible; crédible, non crédible; tout l'indique et rien ne l'avère. » *Ibid.*, p. 5.

formation efficace des décors fantastiques qu'au texte lui-même : « Je ne me lasse d'aucune apparence, la répétition n'use pas, mais au contraire enfonce ce que je vois.²⁵⁵ » Par exemple, « Le Psautier de Mayence », malgré l'étendue de sa topographie, centralise les événements occultes en un même lieu, le pont du navire. Ce lieu est donc décrit, succinctement ou indirectement, à plusieurs reprises. Pourtant, on réitère bien souvent son calme et sa « neutralité », ce qui en fait à la fois le lieu le plus connu du bateau et l'endroit le plus menaçant. L'auteur table sur le rôle essentiel de l'endroit et sur ses caractéristiques assumées pour le dénaturer et le rendre suffisamment inquiétant et anxiogène pour qu'il soit abandonné par l'équipage. Le retour de l'élément spatial lors du dénouement, à la suite du maître d'école, manifeste toute l'étendue de cette dérivation. De tels jeux de répétitions sillonnent les autres textes : la grange (« La Truie »), la rue et les portes vertes (« 15.12.38 »), la maison rose et vert tendre (« Dürer, l'idiot ») et l'environnement extérieur (« Dernier Voyageur »). Il est malaisé de définir l'incidence des scénarios communs, mais leur participation au brouillage est indéniable.

3.1.5. Les doublets négatifs

Dans un tout autre ordre d'idées, lorsque l'on considère la construction syntaxique des fragments descriptifs associés aux lieux, on y remarque la régularité d'un agencement de qualificatifs particuliers. En effet, les doublets d'épithètes négatifs paraissent être l'apanage des descriptions spatiales du fantastique. Combinant la complexité et l'efficacité de la formule brève, ils creusent l'écart d'un segment par leur insistance. Une « plage solitaire et venteuse²⁵⁶ » paraît d'autant plus déplaisante en ce qu'elle entremêle un paradigme péjoratif classique à une personnification, introduisant ainsi un facteur minimal d'hétérogénéité. Le grand trauma qui se cache derrière la porte de Pétrus Wilger, lors de l'ouverture, présente une « une ville maudite et désertée.²⁵⁷ » Tout ce segment descriptif use de doublets négatifs,

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁵⁶ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 249.

²⁵⁷ Owen, « 15.12.38 », p. 919.

parfois sous forme de gradations, qui n'ont de cesse d'assombrir et d'animer l'immensité immobile qui lui fait face. L'atmosphère de « l'Ocean Queen's Hotel » est rongée par la « rumeur sombre et monotone²⁵⁸ » du pas. La foule qui peuple la ville subaquatique du « Psautier de Mayence » est occupée à une « besogne fiévreuse et infernale.²⁵⁹ » Ces effets d'insistance, souvent contaminateurs, approfondissent par leur double caractérisation et paraissent amoindris, moins suspects et plus efficaces, grâce à l'équilibre du second sème. Une simple « rumeur monotone » paraît inintéressante tout comme une « rumeur sombre » semble douteuse, voire inadéquate. Les doublets négatifs servent parfaitement les desseins du descriptif fantastique, ce qui explique leur prolifération.

3.1.6. La prétérition rhétorique et les effets de retardement

La prétérition rhétorique et les effets de retardement ont des incidences insoupçonnées sur les possibilités de visualisation du récit. Espace dilaté, incertain, morcelé, l'imprécision de l'information transmise lors d'un moment de panique, même si elle équivaut à une résistance, n'empêche rien, au contraire. L'espace se colmate lui-même, en quasi-autarcie, seule son impropriété dérange : « Est fantastique une certaine impossibilité, incongruité, irrecevabilité d'une chose, mais non cette chose elle-même, affaire de position, plutôt qu'affaire de substance.²⁶⁰ » Cette position et ce point de vue s'ancrent dans l'espace dans un flottement qui surprend lorsqu'on l'examine.

Une odeur d'étable lui sauta au visage et le faisceau de sa lampe, projeté dans l'ombre de ce lieu, lui révéla sur la paille blonde une masse rose pâle qu'il distingua mal tout d'abord. Mais il dut se rendre bientôt à l'évidence. Il y avait là, couchée en chien de fusil, une femme nue, sans âge, avec une tignasse blonde, des épaules grasses, un gros derrière mou.²⁶¹

²⁵⁸ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 253.

²⁵⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 174.

²⁶⁰ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 13.

²⁶¹ Owen, « La Truie », p. 12-13.

Ce moment de rencontre et de traumatisme pour le protagoniste de « La Truie » voit son déroulement se scinder en deux séquences distinctes, manipulant ainsi le flot visuel, et à sa suite l'imaginaire du lecteur, pour imposer un lieu conflictuel. Le premier et principal indice, de nature olfactive, invoque à lui seul un scénario commun, celui de l'étable, de son odeur bestiale et de sa fonction d'habitation et de rangement des bêtes. Le balayage visuel indique en outre que l'endroit est plongé dans l'ombre et qu'on y trouve un lit de paille, occupé par quelque chose d'informe. Le second mouvement se focalise davantage et centre son attention sur la « truie », au point de ne plus se soucier de son environnement. Le quadruple effet de retardement (distinguer mal, se rendre à l'évidence, puis insister - « là » - sur la présence afin de ne la dévoiler qu'après une incise) incite le lecteur à suivre ce flottement et à accélérer le rythme. Le contraste grotesque est amplifié par cette construction. Le scénario préétabli est tranquillement rongé par ces effets qui manifestent l'inadéquation du lieu et de sa fonction. Endroit d'intimité, chambre à coucher ou petit cirque pour ruraux dévoyés, la lenteur de sa révélation optimise l'impact et s'assure d'ancrer la vision en obligeant le lecteur à en apprécier le déploiement.

Les descriptions de « Dürer, l'idiot » usent à outrance de ces stratégies narratives. L'espace se dessine parfois avec une lenteur déconcertante, notamment en raison de la préciosité du narrateur. Le premier aperçu de sa nouvelle acquisition en atteste :

Je vais vous dire avant tout que je ne trouvai rien dans cette maisonnette. Rien. Je pourrais allonger mon histoire en faisant une description fidèle de ma nouvelle propriété. Je ne le ferai pas, cela n'ayant aucune importance. Les meubles étaient confortables, banals; il y avait de beaux cristaux d'un ton passé, une horloge de Nuremberg ravissante, de bons fauteuils, un jardin exigu où deux vieux poiriers achevaient une vie malingre.²⁶²

La prétérition est presque une surenchère. La banalisation du décor est extrêmement composée (insistance réitérée de son manque d'intérêt, conditionnel et refus de décrire, autre remarque dépréciative aboutissant à la description), l'énumération lui retire toute possibilité

²⁶² Ray, « Dürer, l'idiot », p. 281.

d'organisation ou de disposition définie. La prétérition se fait si insistante qu'elle verse presque dans la litote et laisse au lecteur l'impression que tout cet ordinaire cache quelques ressources occultes. Elle raffermirait d'ailleurs la propension du personnage à apprécier certains objets au détriment d'êtres vivants.

Plus discrète mais plus étendue, une autre figure de déploiement fortement délayée organise l'arrivée du surgissement. Le protagoniste, muselé à ce moment, demeure paralysé dans l'attente de l'ineffable :

[...] car la porte... *la porte commençait à s'ouvrir, lente, silencieuse, sur des gonds baignés d'huile.* [...] *une porte s'ouvrait seule, seule, oh ! affreusement seule!* Seigneur ! et je ne pouvais pas baisser les yeux; j'étais condamné à voir entrer le mystère, l'épouvante visible [...] Déjà un pan du corridor se montrait – et sur la poignée extérieure de la porte...²⁶³

Les segments occultés, soit près de la moitié du texte, confirment la décélération de l'action à cette occasion. Ce ralenti permet en premier lieu d'instaurer la crainte que devrait alimenter la rumeur du phénomène et, en second, de canaliser le flot visuel, désormais angoissé, pour maximiser l'impact de l'apparition. Le rétrécissement du champ de vision, réduit à la seule poignée en dernière instance, favorise l'enchaînement par synecdoque (une main seulement) qui suffit à l'imaginaire fébrile du lecteur tout en évitant l'écueil d'une monstration complète.

3.1.7. Les figures du vide, les trous et les absences

On sait que l'espace fantastique ne peut être balayé du regard même s'il produit parfois un effet de saturation du cadre; sa constante « incomplétude » souligne plutôt ses lacunes en sollicitant des images qui corrodent ses frontières. Grivel, soucieux des fondements spatiaux de l'effet fantastique, y décelait cette même caractéristique : « Un espace usé, dissous, évanescent, diffuse bien. Il efface mais il assemble; le vide – tout relatif – qu'il offre est soigneusement encombré; hétéroclite il ne repose pas l'œil, mais bien plutôt

²⁶³ *Ibid.*, p. 286.

l'égaré.²⁶⁴ » L'espace fantastique serait donc « plein » de son absence, ses carences seraient suffisamment mises en relief pour battre en brèche le lieu sans incommoder le processus de visualisation ou sa continuité. Racine des modulations fantastiques, elle s'attache notamment aux figures qui reflètent son organisation : le vide, les trous et les absences.

Créer une absence grâce à une mise en présence constitue, comme il l'a été mentionné plus tôt lors de l'étude de la « chosification » des personnages secondaires, une stratégie de mixité des registres d'existence et des rôles facilitant le brouillage et l'instauration du régime instable de l'hétérogénéité. Cette même ligne directrice se poursuit à l'intérieur des figures et des détails sémantiques du texte. Lorsque le protagoniste de « 15.12.38 » ouvre d'urgence sa porte, en début de récit, il découvre un vide criant d'humanité. Après avoir constaté la disparition de toute vie, il fixe son attention sur la morbidité des pierres jusqu'à ce qu'il perçoive leur tristesse. La rue, bientôt paradoxalement envahie par cette carence existentielle, paraît emplie d'une effervescence noire parfaitement immobile.

Une construction semblable, qui fait vibrer à contre-temps un vide dans un autre au point de le saturer, perturbe fortement le protagoniste au cours de l'épisode de la brasserie. Fatigué d'être talonné par l'intrigant « 15.12.38 », il se précipite dans une cabine pour le composer. Tirailé entre sa lâcheté et sa détermination à éclaircir l'affaire, il s'attarde puisque personne ne décroche le combiné; l'attente se fait lugubre. Wilger patiente plus d'une trentaine de coups avant que l'on ne décroche subitement. Désarmé par cette brusque rencontre avec une réalité qu'il n'attendait plus, il bredouille un « Allô ! » qu'une « voix neutre et sans timbre²⁶⁵ » répète aussitôt. Sans identité, elle poursuit la conversation en creux : « Un rire bizarre lui gratta dans l'oreille. Un rire creux qui fut la seule réponse.²⁶⁶ » Les seules paroles qu'elle se permet, avant de raccrocher, insistent sur le dérèglement

²⁶⁴ Grivel, *Fantastique-fiction*, p. 48.

²⁶⁵ Owen, « 15.12.38 », p. 923.

²⁶⁶ *Ibid.*

sensible du protagoniste en lui rappelant l'aberration spatiale mineure ressentie plus tôt : « *Oui, oui... On avance et la distance reste la même...*²⁶⁷ » Atterré, il demeure à l'écoute d'un autre vide qui se poursuit à l'oreille : « il n'entendit plus dans l'appareil qu'un sifflement crissant où craquaient par moment des parasites.²⁶⁸ » Instance de l'intercalaire, cette « voix », sorte de « quasi-présence », puise sa force dans l'attente exaspérante qui la voit sporadiquement surgir. Plus qu'une aberration, elle se trouve au bord du néant, elle est sans origine, sans identité, sans suite. Elle semble le parfait agent de l'hétérogénéité textuelle puisqu'elle n'incarne qu'une résonance, qu'un vide.

À son tour, le protagoniste de « Dürer, l'idiot » est fasciné par cette seule figure, qu'il a lui-même encombrée d'une présence aux aguets, dissimulée²⁶⁹. Même s'il attribue aux objets une certaine agressivité, une âme malfaisante, le texte ne clarifie pas les intentions de la « multitude immobile ». Par contre, l'ultime rencontre, qui ne se réalise que par synecdoque, actualise cette absence :

Pendant des semaines, je l'avais cherché dans l'ombre des caves et des greniers, par les minuits ensanglantés des lueurs rôdeuses des chandelles et des lanternes sourdes. Il m'avait suivi, impuissant, rongé de mille fureurs muettes, heurtant ses ailes monstrueuses à une barrière occulte, infranchissable.²⁷⁰

Les degrés de son obsession paraissent à travers les personnifications qui témoignent d'une présence excédentaire, la sienne. Proclamation finale du protagoniste, avant que ne surgisse

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 924.

²⁶⁹ « Peut-être qu'à la longue j'aurais eu confiance en cette maison, mais je sentais que ce calme n'était qu'apparent. Elle avait son secret, je le devinais, comme tout homme sent une présence aux aguets, qui attend son heure. Elle faisait des feintes. (...) Mais elles se méfiaient, elles aussi, les choses, complices du reste, communiquant entre elles par des voies mystérieuses que nous ignorons, mais dont obscurément, nous nous doutons. » Ray, « Dürer, l'idiot », p. 282.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 285.

l'indicible, elle concrétise le mouvement du texte qui rompt la frontière entre l'animé et l'inanimé.

3.2. *Le paysage « sensible »*

La figure dite primordiale du descriptif fantastique est la personnification : son omniprésence et son inlassable récurrence justifient sa prépondérance. Comme l'a souligné Yi-Fu Tuan²⁷¹, l'homme ne peut ressentir émotionnellement quoi que ce soit de puissant à l'endroit d'un objet ou de l'inanimé à moins qu'il ne lui attribue des caractéristiques humaines. L'importance de ce procédé s'explique donc par l'un des mécanismes fondamentaux de nos conceptions animistes. Cette figure est extrêmement efficace puisque non seulement elle anime mais elle transfère aux décors neutres des caractéristiques sensibles qui interfèrent fortement lors de leur décodage. L'affect négatif, la rumeur d'une menace ou d'une inquiétude deviennent communicables sans être directement perceptibles. Elle « subjectifie²⁷² » l'inanimé pour en dérégler la perception et elle en forme une constante isotopie négative²⁷³, un paradigme dévoyé de celui qui devrait être rencontré dans un contexte réaliste.

Sa démultiplication à l'intérieur des mécanismes textuels du corpus est partiellement légitimée par sa thématique. L'espace, plus que dans les nouvelles fantastiques proposant des « variables » d'étrangeté autres, s'extirpe de l'arrière-plan et des simples éléments constitutifs du cadre pour s'élever au rang de motif organisationnel ou de thème (selon le texte). La particularisation du décor par l'entremise d'éléments anthropomorphes sert parfois de prolepse ou de « paliers » à une montée paroxystique qui subsume ces éléments (dans le cas

²⁷¹ « We cannot, in fact, feel strongly about any object, animate or inanimate, without endowing with human attributes. » Tuan, *Landscapes of Fear*, p. 105.

²⁷² Dupriez (p. 344) associe la « subjectification » à la personnification.

²⁷³ À propos de l'isotopie négative, Dupriez, *Gradus*, p. 344.

de « 15.12.38 » et de « Dürer, l'idiot »). Cette mise en relief ne discrédite pas l'étendue des figures dominantes de l'espace, elle tend plutôt à hypertrophier leur fonction.

La « fonctionnalité » de l'effet fantastique relève principalement de la subjectivité du lecteur, de sa bonne disposition, etc. Pourtant, l'effet de lecture en question existe selon l'avis de nombreux théoriciens bien que ses assises soient loin d'être consensuelles. Beaucoup se sont penchés sur les possibilités de médiation de cet effet en pistant ses « avenues » éventuelles à l'intérieur des différentes sphères artistiques. Peintures ou films peuvent-ils provoquer le vertige et l'égarement que recherche inlassablement le lectorat ? Les mécaniques de l'espace, fondement de la structure même des textes, se révèlent entièrement cantonnées à l'écrit. Bien qu'un médium aussi complexe que le cinéma puisse instaurer, dans la lenteur, des visions hybrides où l'hétérogénéité et les paradoxes se disputent le malaise, on n'y ressent nul vertige. Les procédés énumérés (personnification, comparaison, inversion graduelle, doublet négatif, séries persuasives, inférence de stéréotypes, prétérition rhétorique et figures du vide, trous et absences) sont généralement difficilement reproductibles à l'écran. Même si cette liste demeure incomplète et qu'il est évident qu'il persiste un écart tangible entre les différents médias, l'efficacité même de ces espaces insondables et sensibles, acquis et mensongers, fournirait peut-être une piste de décodage.

D'entrée de jeu, les personnifications qui coordonnent les paysages d'ouverture et de fermeture d'Owen (« La Truie ») démontrent leurs applications les plus usitées : « On eût dit que, nées un peu partout dans la campagne, ces impalpables et floconneuses entités s'appelaient, se rejoignaient, se fondaient peu à peu en une masse bientôt impénétrable.²⁷⁴ » Alors au volant de sa voiture, Crowley s'inquiète au point de discerner dans ce brouillard une hostilité toute naturelle. La gradation (« s'appelaient, se rejoignaient, se fondaient ») confère même au paysage une force unificatrice qui compose une « Nature » conspiratrice. Située en ouverture, elle ne vise pas autant à menacer qu'à initier un brouillage visuel qui ne se dissipera, véritablement, que le lendemain : « Un coup d'œil à la fenêtre lui montra la campagne dégagée de toute brume, grande plaine de prairies couturées de clôtures en fil de

²⁷⁴ Owen, « La Truie », p. 7.

fer, avec au loin une rangée de saules à courte chevelure de feuilles drues.²⁷⁵ » Prospère, calme et ordonnée, cette campagne ébranle par sa sobriété le malaise persistant de la veille. Les deux personnifications (« couturées » et « chevelure ») transforment positivement ce décor qui oppose une nature agréable et rassurante à celle d'ouverture, angoissante...

Plus qu'aucun autre texte, « 15.12.38 » repose sur la « sensibilité » des personnifications. Wilger est d'abord fasciné par la tristesse de sa propre rue : « Et c'était bien cela. La douleur plus encore que la tristesse. Elle se dégageait avec une intensité poignante des façades presque identiques, d'un gris terne, qui alignaient leurs visages tragiques et mornes, avec le mauvais sourire en relief de leur balcon aride.²⁷⁶ » Cette figure clé prolifère à un point tel qu'elle réorganise visuellement les alentours, transformant les façades en une série de visages affublés d'un doublet négatif. Cette transfiguration annonce la rupture d'une frontière qui expliquera, en guise de montée, l'anthropomorphisme des décors. Désormais capable d'intentions et d'émotions définies, l'environnement accablera davantage le protagoniste : « Toute la rue vide le regardait dans le dos, de ses cent fenêtres hypocrites.²⁷⁷ » Sa frayeur explique son enthousiasme subit à l'approche d'une brasserie, où autrui semble atténuer l'humanité insoutenable des décors. Toutefois, ce processus fonctionne plus qu'ailleurs à la manière d'une prolepse puisque le narrateur répète inlassablement que des mains s'en prennent au personnage : « Il dut faire un effort pour fermer sa porte, comme si toutes les mains du monde s'y appuyaient pour l'empêcher de bouger.²⁷⁸ » Libéré pendant quelques instants, il juge ne plus avoir « de main de fer à ses tempes.²⁷⁹ » Par contre, après avoir composé le numéro, il s'affale à sa table, de nouveau assailli :

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁷⁶ Owen, « 15.12.38 », p. 919.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 922.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 921.

²⁷⁹ *Ibid.*

Tout ce qui peut exister de terreur indécise, d'angoisse malfaisante, avait rampé jusqu'à lui par les ténébreux détours de la peur et le serrait à présent à la gorge comme une main de plomb, empêchant sa salive de passer. La terreur de l'inconnu, l'épouvante [...], la hantise [...] lui labouraient le cœur à petits coups raffinés comme autant d'ongles empoisonnés. [...] Une fatalité implacable, venue de très loin, avait jeté sur lui son manteau noir. [...] Il était trop lourd, trop grand, maintenu de partout par des mains invisibles qui le tendaient comme un piège, le forçant lentement et pesamment à courber l'échine.²⁸⁰

Le retour en trois temps de ces « mains » contraignantes reconduit une même idée, celle de l'accablement, de l'acharnement d'un monde invisible qui le guidera, toujours par le biais d'une main invisible, en son centre. L'insistance du motif est constamment soulignée par le recours à la comparaison. Bien qu'égarées dans l'imaginaire du personnage, de telles sensations dissocient le protagoniste de son environnement pour en instaurer un nouveau, bien plus alarmant.

Le déploiement des personnifications qui prépare l'irruption de l'inanimé dans « Dürer, l'idiot », autre texte où l'animisme latent fixe les fondements du fantastique, accapare un peu moins l'attention du lecteur malgré sa propension envahissante. La « subjectification » devient prépondérante et c'est, par exemple, une cuillère qui retransmet les émotions qu'abrite l'endroit²⁸¹, la porte qui claque d'elle-même²⁸², les lampadaires qui s'allument²⁸³, etc. Légères mais nombreuses en début de parcours, ces personnifications sont, à l'instar des poncifs du genre, ridiculisées lors des séduisantes saillies de Dürer :

Sous mes pas, la boue borborygmait comme une chair foulée. Et voici que, tout à coup, les Cigognes étaient devant moi, dans toute la hargneuse méfiance de leurs volets clos, de leurs grilles corrodées, de leurs girouettes

²⁸⁰ *Ibid.*, p.924.

²⁸¹ « Une cuillère tinta rageusement sur le sol... » Ray, « Dürer, l'idiot », p. 278.

²⁸² « La porte claqua énergiquement sur son départ. » *Ibid.*

²⁸³ « Nous sortîmes, c'était l'heure douce où les réverbères s'allument. » *Ibid.*

martyres. La maison maudite se recroquevillait comme une naine menacée, dans l'horreur de son intérieur hanté.²⁸⁴

Encore une fois, les accents parodiques de l'incipit ne font qu'hypertrophier les motifs que Ray réintégrera avec plus de subtilité. Le paysage n'est pas aussi grossièrement déformé lors de la préparation du véritable surgissement, mais la tempête, menaçante, prend soin d'éviter les maladresses citées pour retransmettre la hargne et la frayeur. Elle se personnifie grâce à plusieurs mentions anthropomorphes, notamment celle du visage qui a été décrite plus tôt.

Suite aux écarts parodiques, Dürer est avalé par la demeure en question au hasard des rues de la vieille ville et les personnifications se font plus discrètes et plus rares. Ce n'est qu'une fois propriétaire de la maison rose et vert tendre que le narrateur décrit « un jardin exigu où deux vieux poiriers achevaient une vie malingre.²⁸⁵ » La vie, d'ailleurs, ne quittera jamais ces arbres puisqu'ils participeront à l'esseulement du protagoniste. Après ces préparatifs, la structure suffisamment renforcée transcende la figure pour en adopter le motif; les intentions de l'inanimé deviennent « perceptibles » : « N'avez-vous jamais été frappé, en certains moments, de l'attitude hostile d'un meuble, familier et inerte en d'autres ?²⁸⁶ »

Les nouvelles pour lesquelles la personnification ne détermine pas le cours de l'action ne sont pas en reste. « Le Dernier Voyageur », même si l'essentiel de son développement s'accommode d'une unité de lieu, entretient des liens particuliers avec l'inanimé. On sait l'endroit, lors de l'incipit, en reconversion. L'absence d'êtres vivants se « matérialise » sous la forme « de patrouilles d'ombres²⁸⁷ » auxquelles le protagoniste semble attribuer une force d'occupation aussi réelle que légitime la nuit venue. En plus de l'animation du paysage extérieur, où l'on discerne des traces d'hostilité, du chantonnement intelligible des oiseaux et des meuglements hostiles de la mer, qui ont déjà été respectivement

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 276.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 281.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 282.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 253.

soulignés auparavant, le brouillage des frontières entre l'animé et l'inanimé atteint une telle intensité au cœur de l'esseulement de l'hôtelier que son unique échappatoire, le toit, ne lui présente que les sentiments moqueurs d'un panorama indifférent : « Au loin, sur la route noire de la mer, deux lumières se suivaient et l'œil jaune du môle le fixait insolemment du fond des ténèbres.²⁸⁸ »

Sans avoir eu l'opportunité d'explorer l'attachement des personnages du fantastique aux lieux, ce texte en propose une variante suffisamment curieuse pour étendre l'idée de « sensibilité » du paysage : « Cela lui fit froid au cœur de savoir que l'Inconnu qui marchait dans la nuit se mouvait parmi les objets familiers et personnels qu'il venait de quitter à l'instant, comme si un peu de son être adhérait encore aux choses de cette chambre.²⁸⁹ » L'attachement de l'hôtelier à ses biens, variation sur l'idée de la mémoire des lieux et de la notion de propriété, lui sera d'ailleurs rendu puisque l'établissement partagera sa frayeur : « Jamais le bruit n'avait retenti plus lugubre et plus féroce. Il semblait que toute la bâtisse en criât de crainte.²⁹⁰ »

Les personnifications reconduisent tout autant les courants affectifs inverses. L'amour de Ballister pour l'océan et tout ce qui touche au domaine naval est fréquemment communiqué par ce trope. « Le Psautier de Mayence » est personnifié, notamment lorsqu'il a bravé quelque danger²⁹¹. Le paysage maritime, clément et accueillant en début de parcours, bénéficie également de telles attributions²⁹². Les qualificatifs mélioratifs qu'accumulent les premières descriptions sont effacés par leur passage près du Big Toe, où l'environnement

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 257.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 256.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ « (...) il tint la cape avec une élégance de vrai gentleman de l'océan. » Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 159.

²⁹² « (...) le North Minch s'ouvrit devant nous comme pour une fraternelle accolade » *Ibid.*, p. 158.

continue de se personnifier²⁹³, pour s'ancrer dans une atmosphère positive qualifiant leur séjour dans une baie paisible. Ce regroupement mélioratif, intimement associé à l'atmosphère maritime, est sciemment construit pour être renversé, par cette même figure, dès que le seuil de l'intercalaire sera franchi. Alors dépouillé de ses charmes, le paysage, d'abord figé dans une sombre monotonie, s'agite et manifeste une hostilité à l'égard des voyageurs qui devient bientôt palpable. Les marins s'inquiètent principalement de la nature changeante des eaux : « Des stries étrangement colorées la traversaient, des bouillonnements soudains et bruyants l'agitaient parfois; des bruits inconnus, comme des rires, partaient tout à coup d'une houle brusquement accourue et faisaient se retourner les hommes avec des mouvements d'effroi.²⁹⁴ » La rupture de catégorie, la rumeur d'une menace et la source d'inquiétude procèdent de la personnification. Le climat se dégrade alors que l'angoisse va croissant, le fier navire témoigne des difficultés de l'équipage : « Le beaupré béquettait frénétiquement l'écume des crêtes.²⁹⁵ » À l'instar de « 15.12.38 » et de « Dürer, l'idiot », la figure s'entremêle progressivement aux motifs et les éléments assaillent le bateau. L'eau « gronde²⁹⁶ », mais elle se permet également de leur retirer leur yole ou de tout simplement attirer le navire vers le fond.

3.3. Le paysage « senti »

Les modulations de l'incertitude possèdent un caractère particulier lorsqu'elles affectent l'environnement. Le paysage n'est pas seulement rendu sensible, grâce aux personnifications, mais il est ressenti et représenté en fonction de ce qu'il dégage aux yeux du protagoniste (ou en fonction du filtre qui est imposé à la narration). Les différents niveaux de perception de cet environnement, souvent flou et escamoté, joue énormément sur sa constitution et sur ses lacunes, puisque tous les sens, notamment le visuel et l'auditif, peuvent

²⁹³ « [...] une nouvelle colère de la marée accourait dans notre sillage... » *Ibid.*, p. 159.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 172.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 175.

être sollicités pour créer un mode de distribution de l'information complètement pervers : « Plus les sens se trouvent affectés, moins ils informent.²⁹⁷ » Chareyre-Mejan insiste d'ailleurs sur les incidences de ces commentaires impressionnistes qui garantissent, dans la réalité du protagoniste, l'existence de leur origine : « Toute impression sensible est en elle-même l'impression de l'existence d'un réel parce *qu'il n'y a pas d'impression d'absence dans les termes*. Le fantastique de nos monstres, c'est le réel de nos impressions.²⁹⁸ » Si pour engendrer les prémisses de la peur dans l'esprit du lecteur, il faut en décrire les symptômes, la perception ambiguë ou malaisée d'un lieu contaminé pourrait procéder d'une même logique. En plus des troubles de transcription ou de verbalisation des captations limitées des sens, le texte recourt à diverses stratégies d'ordre linguistique, telles les modulations atténuantes ou incertaines (« une sorte de ») et le conditionnel. Le fantastique procède d'ailleurs fréquemment à l'évocation hyperbolique d'une sensation transcendante, indescriptible, de terreur ou de surprise avant d'enclencher la véritable représentation. La retranscription du dépassement du sensible serait garante du réalisme intra-diégétique du phénomène et donc, de son efficacité. Par exemple, le déploiement de la ville infernale, dans « Le Psautier de Mayence », commence par « Soudain, je restai figé devant un spectacle inouï.²⁹⁹ » Poncifs, ces segments d'indicible sont trop fréquents pour être ignorés. Ils appellent ici, en outre, l'une des descriptions les plus étoffées de cette nouvelle qui incorpore, inévitablement, quelques personnifications³⁰⁰. On peut rallier à ce procédé des fragments comme celui qui préside à l'introduction de « La Truie » ou à celui qui brouille l'arrivée de Windgery, confondu avec une ombre.

Plus que des jeux d'ombre et de lumière, la présentation sinistre et flottante des bâtiments de la ferme (« La Truie ») capte le flot visuel et le contraint à progresser sans qu'il

²⁹⁷ Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, p. 25. (tiré de Kant, *Anthropologie*, Vrin, p. 40)

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹⁹ Ray, « Le Psautier de Mayence », p. 173.

³⁰⁰ « (...) des rues horriblement droites, bordées d'édifices frénétiques. » *Ibid.*, p. 174.

ne se précise. D'abord obscurs et imprécis, au moment de son arrivée³⁰¹, ces environs ne s'éclaircissent guère lorsqu'il est sur le point de s'y engouffrer : « [...] il traversa une cour aux pavés bombés, dans la direction des bâtiments de la ferme, que l'on distinguait mal dans les ténèbres.³⁰² » Il n'hésite pas à s'avancer à l'aveuglette et à partager son incertitude : « Il se dirigeait vers une sorte de grange, aux murs chaulés, dont l'entrée s'ouvrait sous un grand espalier noir. À l'intérieur, une sorte de remise...³⁰³ » Incapable de définir clairement son environnement, il recourt aux modulations (« une sorte de ») qui définissent ses difficultés de captation et d'assimilation visuelles tout en maintenant sa continuité. Ce flottement s'accompagne rapidement d'une accélération du rythme descriptif : « Dans le fond, une porte basse. La porcherie sans aucun doute.³⁰⁴ » L'absence de verbe et la précipitation de la phrase impose la vision de cette « porte » comme élément clé, voire comme élément de saturation (de focalisation) du champ visuel. Plutôt que de décrire immédiatement ce qui est entrevu de l'autre côté, l'auteur préfère fournir un indice olfactif : « Une odeur d'étable lui sauta au visage...³⁰⁵ » qui évoque un scénario qui se révélera contraire au lieu. Suite à la présentation de la truie, le texte n'utilise plus que de l'auditif, soulignant d'abord le trouble du protagoniste à l'écoute des respirations de la truie puis poursuivant le malaise dans l'isolement de sa chambre : « Peu après, il entendit plusieurs personnes traverser la cour, pénétrer dans la grange, élever la voix, rire et encore rire...³⁰⁶ »

L'aristocrate raté qui officie à titre de protagoniste pour « Dürer, l'idiot » ne comprend pas ce qui s'est transformé lors de son retour : « - Tiens, dis-je en rentrant, qu'est-ce qu'il y a de changé ici ? Il n'y avait rien de changé. Je ne sais quoi, dans mon regard,

³⁰¹ « (...) une ancienne ferme dont les bâtiments, en retrait, formaient des blocs sombres et imprécis dans le brouillard. » Owen, « La Truie », p. 8.

³⁰² *Ibid.*, p. 12.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

interprétait autrement la forme des choses.³⁰⁷ » Ce type d'observation corrobore les théories de Chareyre-Mejan puisqu'il met en relief l'impression tout en évitant de révéler son origine. Autre jeu de présence et d'absence, il corrompt le flot visuel qui ne peut restaurer le lieu tel qu'il a été imaginé d'abord, surtout lorsqu'on réitère : « - Et pourtant, dis-je de nouveau, il y a quelque chose de changé ici.³⁰⁸ » Évidemment, l'auteur s'assure que ce brouillage ne soit pas initié en vain : « Dans la salle à manger, tout était rassurant, à part une huileuse lueur qui traînait sur toute chose, comme une fatale moisissure.³⁰⁹ »

Le décor « entendu » possède, dans « Le Dernier Voyageur », une résonance particulière. Le grondement extérieur confirme, dès les premières lignes, la fin de la saison tout annonçant le retour d'une nature inhospitalière. L'extérieur est entièrement construit par les bruits qui l'agitent : « au loin, un marteau pianotait fiévreusement sur du bois.³¹⁰ » Cette autre personnification résume les départs précipités, elle est d'ailleurs secondée par un bruit de locomotive, autre paradigme du départ, et c'est lorsque le marteau cesse de résonner que l'abandon est parachevé. En fait, la disparition des bruits extérieurs équivaut à la disparition textuelle de l'extérieur, du point de vue du protagoniste (on remarque le même phénomène lors de la tempête dans « Dürer, l'idiot »). L'entrée de Windgery (tout comme celle de l'intrus) n'est signalée que par une série de sons. Sa disparition est également soulignée par l'absence de toux. Le pas, à son tour, ne table que sur sa dimension auditive. Les couples bruit/présence et silence/absence rythment et coordonnent l'ensemble du développement, jusqu'aux décors, qui sont beaucoup plus ressentis, ou entendus, qu'entrevus.

L'association bruit-présence paraît de première importance pour la structure de « Dürer, l'idiot ». Tandis que le monde extérieur a été effacé par l'intensité de son obsession, l'approche de la tempête en force un retour inopiné, et brusquement, la vie alentour retentit :

³⁰⁷ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 283.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 284.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 248.

« Il y eut dans la rue un bruit rapide, une danse xylophonée de sabots d'enfants, puis le staccato des portes fermées.³¹¹ » La réduction de la vie par synecdoque devient d'un intérêt prégnant lorsque l'inanimé, à son tour, se met à bruire et qu'on y entrevoit, par effet de contamination, une présence : « Dans un buffet, un des hauts cristaux jaunes lança une note soudaine en appoggiature à un fantastique unisson de silence.³¹² » L'utilisation de l'auditif permet de rompre la frontière. Bien que son usage au sein du fantastique, surtout en ce qui concerne son utilisation pour la spatialisation, n'ait pas été spécifiquement approfondi dans les études portant sur ce genre littéraire, il est évident que l'auditif joue un rôle déterminant dans son élaboration. Si le visuel est le sens le plus intellectuel, il semble que l'auditif³¹³ soit plus intime et plus primaire, et qu'il atteigne plus profondément et plus assurément que ne pourrait le faire un autre médium³¹⁴.

3.3.2. Le glissement et la connotation

En plus des figures et des effets nommés précédemment, il faut insister sur les incidences de la dérivation des lieux fantastiques. D'abord familiers ou étrangers et à tout le moins connus par les travers des stéréotypes, ces endroits transfigurés aux yeux des protagonistes préservent, fondamentalement, leur neutralité. Leur tendance à s'animer et à communiquer une panoplie de sentiments ou d'indices d'incertitude modifient leur perception au point de convaincre le lecteur de leur transfiguration ou mieux, de leur participation. « La Truie » exploite le malaise que produit la rencontre nocturne pour revêtir

³¹¹ Ray, « Dürer, l'idiot », p. 283.

³¹² *Ibid.*, p. 284.

³¹³ "Noise is auditory chaos, and most people are better able to tolerate visual than auditory disorder because sound tends to affect emotions more elementally than does sight." Tuan, *Landscapes of Fear*, p. 147.

³¹⁴ Mes recherches m'ont amené à découvrir que l'audition possède son propre système de construction de l'environnement. Bien qu'il agisse de concert avec le visuel, l'audition peut engendrer des disparités perceptibles puisque son système de conception spatiale diffère. Pour en savoir plus à ce sujet, voir Bruce E. Goldstein, *Sensation & Perception*, 7th edition, Belmont (USA), Thomson Wadsworth, 1997, p. 265 et suivantes.

les lieux de sa honte, la simple vue de la grange déclenche chez le protagoniste « une véritable nausée.³¹⁵ » Le même processus est exploité dans « 15.12.38 » qui nous expose la douleur d'une rue solitaire avant qu'elle ne devienne pleinement sinistre et paraisse inconnue aux yeux de Wilger. Chaque fois qu'il revisite les lieux, il l'observe, malgré sa neutralité, en fonction de ce qu'il a entrevu plus tôt.

On détecte également dans ce corpus quelques glissements inusités des fonctions du décor. Durant la poursuite du « Dernier Voyageur », l'hôtelier grimpe les étages tout en constatant que cette stratégie lui laisse peu d'échappatoires : « Il arriva aux combles, vides et sonores, plaqués de durs tabliers lunaires sur le plancher geignard. M. Buttercup y promena des yeux hagards. Ces polyèdres creux, à peine étoffés de poussières et de toiles d'araignées racornies, seraient-ils le misérable décor de son agonie ?³¹⁶ » L'insuffisance du décor pour accueillir l'importance de l'événement est mise en lumière. On y perçoit une étrange disparité « noble » qui poursuit le mouvement de support de cet environnement. Encore une fois, doublet négatif (« vides et sonores »), personnification (« plancher geignard ») et métonymie (« tablier lunaire ») inscrivent dans ce décor le désespoir du personnage.

Ce même texte construit également un environnement à consonance mythique : « Un chapelet de nacre pâle s'égrenait encore aux derniers doigts de lumière de l'ouest. Avec des pans de dunes et des loques de brouillard, l'ombre construisait alentour des temples hypèthres.³¹⁷ » La figure se révèle même filée : « Windgery monta dans sa chambre, s'emparant de la dernière torsade verte qui s'agitait comme un grêle flambeau aux mains d'un ilote ivre.³¹⁸ » Il serait même possible de juger que cette comparaison équivaut à sa condamnation puisqu'il marche vers sa mort. Avant que le récit n'enclenche une relecture

³¹⁵ Owen, « La Truie », p. 15.

³¹⁶ Ray, « Le Dernier Voyageur », p. 256.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 252.

(donc lors de la lecture-en-progression), ces divers éléments s'intègrent à l'hybridité du décor en y entremêlant un registre qui lui paraît étranger.

CONCLUSION

L'espace s'est révélé indispensable au fantastique. Non seulement œuvre-t-il à assurer l'adhésion du lecteur par ses dehors réalistes, mais il se détermine comme le fondement organisationnel de son effet en définissant son jalonnement et en s'imposant comme la clé de l'égarement du lecteur. Quant à la définition d'une structure concrète d'une « poétique de l'égarement », elle se conçoit difficilement en ce qu'une disposition trop ordonnée ou trop resserrée ne rendrait pas compte de la diversité des récits. La souplesse qu'oblige un tel objet d'étude explique l'analyse morcelée de ses modalisations. L'intervention de différents outils analytiques a permis d'en cerner les avenues (examen des parcours, embrayeurs et débrayeurs, indéterminations et figures de style) et leurs applications ont circonscrit les diverses modalités de l'établissement d'une spatialisation hétérogène. Cette caractéristique première des espaces fantastiques dicte les étapes de leur formation. De ce fait découle également une majorité de propriétés secondaires. Apparaissant en dernier lieu comme l'une des instances du phénomène, l'espace mérite une place plus proéminente au sein des études fascinées par le genre, qui peuvent y discerner une voie d'accès aux mécaniques de l'effet ou à l'échelonnement de l'égarement du lecteur en fonction de sa progression. L'emprise que possède l'espace sur le regard, et celle du regard sur l'acte de lecture, justifie son importance.

Les notions développées au cours de cette étude procèdent d'abord d'une adéquation au cadre réaliste. En effet, l'indexation réaliste structure l'espace en apparence, mais le fantastique n'y adhère que pour poser des lieux fragmentés, peu définis, qui sont tout de même comblés par les inférences du lecteur. Pour ce faire, le fantastiqueur convoque quelques stéréotypes et définit accessoirement les lieux, que ce soit par les habitudes des consommateurs, par leurs conversations ou par leurs agissements. Le seul nom d'un lieu ou son identité générique (une « brasserie », par exemple) suffisent à maintenir le cadre. Ces imprécisions l'ébrèchent tranquillement, elles y insèrent des interstices nécessaires qui favorisent le brouillage des catégories établies, l'enchâssement de failles et leur vectorisation en fonction de la mémoire du texte. C'est ainsi que se découvre le caractère instable du cadre

fantastique, c'est-à-dire qu'il montre une inlassable tendance à excentrer certains de ses éléments pour forcer l'acceptation d'un espace hétérogène.

Le premier degré de cette configuration correspond à l'insertion d'une frontière « au seuil de la civilisation » visant à la fois à en assurer la proximité et à en contredire l'empire sécurisant. La topographie allègue même des dispositions contraires dans le but d'amplifier le contraste. Que ce soit sous forme d'aliénation sociale, de distanciation ou de disposition antinomique, la spatialisation établit invariablement cette frontière qui identifie le premier échelon de rupture par rapport au monde zéro.

Une fois cet agencement situationnel déterminé, le protagoniste est emporté par une série d'événements qui paraît échapper à son contrôle. Les circonstances le dépassent et une obsession subordonnée au motif se développe pour orienter le tracé de son parcours qui adopte, malgré les variations abordées, la forme d'une spirale. Il s'opère alors un rétrécissement progressif de l'espace qui se réduit, en tout dernier lieu, à « l'hyper-localisation » du phénomène. Le regard angoissé se fixe sur les saillies de l'étrangeté et efface les autres marques géographiques qui ont fortifié le cadre en ouverture. Le retour d'un élément spatial singulier centralise ces parcours qui deviennent bientôt saturés par l'idée de sa présence ou de sa proximité.

On remarque alors que les lieux de transition détonnent dans ce contexte et qu'on alloue fréquemment un rôle d'avant-plan à ces segments d'espace qui sont habituellement laissés-pour-compte. Leur identité lacunaire et l'absence de propriétaire attitré en font d'excellents « auxiliaires du seuil »; ils servent également les déplacements du cadre en focalisant sur des lieux marginalisés par leur incomplétude. De plus, l'examen des parcours montre la passivité des protagonistes qui se trouvent incapables de répondre aux instances décisionnelles que propose la trame narrative. Ils sont donc « portés » par les lieux qui dictent invariablement leur parcours.

Ces diverses considérations mènent à l'étude des modes d'habitation du fantastique. En fait, les avancées du phénomène dénaturent l'environnement au point de le rendre

inhabitable. La dégradation emprunte une même ligne directrice qui procède d'abord à l'invasion et à la corruption de ces espaces, puis, finalement, à leur conversion. Ce renversement implique une résistance active des lieux par rapport au protagoniste qui persiste à y résider. La perturbation de cet univers, progressivement excentré, engendre une spatialisation typiquement fantastique en ce qu'elle demeure incertaine et temporaire. La synergie de l'espace et du phénomène aboutit à cet entre-deux. Les divers modes d'habitation nous révèlent que les personnages fantastiques sont fondamentalement « déracinés », qu'ils perdent tout ancrage et se trouvent, d'une manière ou d'une autre, en territoire étranger.

Quant à l'examen des décors qui sous-tendent cette poétique, il conduit à la révélation d'autres modalités d'instrumentalisation au service de l'hétérogénéité. L'esprit de transgression du fantastique chosifie certains personnages pour parfaire l'arrière-plan et rompre plus avant les catégories établies. En effet, l'homme y devient élément décoratif. Les décors profitent tout autant d'une forme de théâtralité inhérente au genre qui facilite un repositionnement en porte-à-faux de l'espace. Finalement, la formation de cet environnement demeurerait incomplète si ce n'était de « l'obscurité nécessaire », concept fondamental qui dévoile quelques ramifications insoupçonnées de l'assujettissement du regard aux besoins du phénomène. La luminosité se montre d'ailleurs, en guise d'ultime signe de renversement, traîtresse ou captieuse.

Ce mouvement analytique converge vers l'étude plus spécifique des fragments textuels s'enchâssant pour garantir la continuité et l'efficacité de l'espace. Grâce au couple « embrayeur/débrayeur », dont l'intérêt a été relevé par Carpentier, il devient plus aisé de circonscrire les propriétés de ces passages en fonction de leur apport au « souffle fantastique ». Par l'entremise d'un enchaînement de formules insinuantes et atténuantes, la réalité s'entache d'étrangeté pour cumuler au sein de la mémoire du texte une somme d'insolite qui permet de vectoriser les failles du récit et d'assurer l'hégémonie d'un réalisme second. La reprise de ces modèles linguistiques délimite d'abord une forme de contribution plus étendue au régime de l'hétérogénéité, comme les « embrayeurs narratifs », par exemple. Il s'avère au même moment que les débrayeurs, servant à expulser théoriquement hors de

l'instance d'énonciation, donc hors du fantastique, sont parfois employés de manière retorse, utilisant ainsi les habitudes sociolectales du lecteur pour raffermir les travers du phénomène.

Par contre, les embrayeurs se révèlent plus efficaces lorsqu'ils agissent à titre de modificateurs de tonalité. Ils peuvent autant arborer les dehors d'un champ lexical que celui de figures de renversement, comme l'oxymore, ces rôles leur étant impartis dès qu'ils participent, dans tout fragment de spatialisation, à une rupture de ton, à une cassure ou à une perturbation. L'intensification de ces porteurs de fantasticité mène à la compréhension des indéterminations, des aberrations spatiales et des jeux de repères spatiaux. La première de ces notions subsume les autres concepts; il s'agit d'une notion unificatrice, d'une nomenclature qui, du même coup, départage les « blancs » que se refusent ces nouvelles. La structuration de ces récits démontre par ailleurs qu'il est profitable d'user d'un second mouvement d'embrayage qui se présente à la manière d'une conclusion fallacieuse. Le texte peut ainsi, en réinstallant un cadre vierge et *a priori* homogène, décupler la charge d'étrangeté. Les aberrations spatiales, quant à elles, peuvent être classées en fonction de leur provenance et de leur incidence. Si la distorsion est associée au dérèglement des sens du protagoniste ou à son imagination fiévreuse, elle est considérée comme mineure tandis qu'une aberration qui serait jugée parfaitement extérieure au personnage serait qualifiée de majeure. La mixité de ces catégories sert les desseins du fantastique puisque l'une peut escamoter l'autre. Indépendamment de leur importance, les aberrations interviennent à tout moment au cours du développement et modifient directement la perception de l'espace.

Ces observations à propos des distorsions pointent vers leur culmination : les espaces intercalaires. Espaces incertains, ils imposent au lecteur une disposition élaborée *a contrario*, niant systématiquement les propriétés du monde zéro. Leur création procède également d'efforts de légitimation de la part du texte qui cherche à les naturaliser par des conjectures ou des sentiments « fondés ». L'ascendance de ces univers informes complique la visualisation du récit et enfonce plus avant l'espace vers la complémentarité du phénomène.

Les repères participent tout autant aux stratégies d'égarement. Ils balisent la topographie du fantastique pour mieux la manipuler et sécurisent fallacieusement le lecteur

pour mieux l'abandonner. Ce sont les gardes-fous, les détails de cette structure mouvante qui se corrodent pour confondre le regard.

Enfin, divers tropes et figures littéraires ordonnent le descriptif spatial du genre. Pour surcharger d'ambiguïtés et de paradoxes confondants ces espaces insondables, le fantastique doit se résoudre à employer les figures les plus efficaces et les plus appropriées. Tout d'abord, les antithèses et les oxymores orchestrent la plupart des contradictions visuelles. La formation de décors antithétiques en démontre l'intérêt et la prépondérance.

Ensuite, la figure comparative que favorisent les fantastiqueurs est la comparaison. Ses nombreuses qualités lui attribuent également un rôle de premier ordre. Son usage filé est même articulé par le repli intercalaire du « Psautier de Mayence » qui fusionne l'eau et le verre pour parachever son étrangeté. De plus, le fantastique recourt volontiers à l'onomastique. De la complexité substantielle du *Psautier* aux simples réverbérations ironiques du « Sanglier furieux », elle permet bien souvent, à un premier degré, de recourir à une forme d'humour qui a pour effet de déplacer le cadre pour le renforcer. À un second degré, elle est au service du malaise et de la continuité de l'effet recherché. Lors d'une « lecture-en-compréhension », elle révèle occasionnellement la possibilité d'un axe de relecture (comme c'est le cas pour le « Coquelicot » ou « Le Psautier de Mayence »).

On note par la suite l'usage de procédés d'écriture réalistes consolidant le cadre, comme les énumérations, la répétition et l'effet de liste qui ont pour effet de crédibiliser le texte, d'imposer sa véracité. Il en va de même pour la prétérition et les effets de retardement, qui proposent plutôt une manière de contrôler le flot visuel tout en se jouant des attentes du lecteur. En outre, ces fragments descriptifs sont ponctués par la constante des doublets négatifs, dont le format et l'impact optimisent l'efficacité. Pour terminer, les figures du vide, les trous et les absences parfont cette imagerie qui se complaît dans l'actualisation de son hétérogénéité.

Avant toute chose, les paysages du fantastique se font sensibles, ils rompent la frontière qui confine le décor à l'arrière-scène et lui attribuent, grâce aux personnifications,

un rôle d'avant-plan dans la communication et la réfraction de l'horreur ou du malaise. Organisant parfois l'ensemble du texte à la manière de prolepses, ces tropes traversent les textes fantastiques pour conférer à l'espace son aspect insolite et sa propension à l'empiètement. Catalyseur d'hétérogénéité et instrument privilégié de l'égarement, cette variante « sensible » du paysage va de pair avec les données sensuelles relayées par le personnage. Se dessine alors un décor « senti » qui souligne l'importante contribution des sens à la formation de ces décors trompeurs, qui sont alors surchargés sans être définis. L'ouïe, notamment, s'illustre par son étroite collaboration avec la vision qui structure intimement certains passages.

Cette dernière piste pourrait donner lieu à une analyse fructueuse qui révélerait de nouvelles particularités du genre tout en renouvelant la compréhension de l'espace. En effet, leur association semble trop complémentaire pour être occultée. Fréquemment, les textes décrivent des événements qui se déroulent en « hors-scène » et l'audition prend aussitôt le relais pour nourrir l'imaginaire du lecteur qui ébauche vaguement le lieu annexé. Plus qu'une « béquille » pour le regard, l'ouïe permet manifestement d'atteindre un registre émotionnel que la vision ne parvient pas à effleurer en raison de son versant trop intellectuel. Autre registre sensible, autre corruption : cette voie d'accès « secondaire » encore trop peu empruntée participerait probablement à la démystification du phénomène de lecture associé au genre. Malgré des analyses théoriques d'une rare finesse, les critiques du fantastique ne s'inquiètent malheureusement pas assez de ses avenues « sensibles ». Plaisir évidemment intellectuel, le vertige qu'il engendre procède d'un égarement plus fondamental et nous nous rallions à l'hypothèse de Chareyre-Mejan à ce propos : « L'heure fantastique est celle qui éveille les sens en anesthésiant au contraire le pouvoir de leur résister.³¹⁹ »

³¹⁹ Chareyre-Mejan, *Le Réel et le fantastique*, p. 32.

APPENDICE A

ÉTAPES DE L'ISOLEMENT DU PROTAGONISTE DU « DERNIER VOYAGEUR »

- (1) Windgery scelle sa villa, on entend quelques coups de marteau.
- (2) Des silhouettes portent des charges vers la gare.
- (3) John souligne son isolement.
- (4) Départ de John.
- (5) Le dernier train siffle.
- (6) Le texte insiste sur son isolement.
- (7) Effacement des châteaux de sable.
- (8) Chant de la bécasse et blague auprès des meubles.
- (9) Appel: perte du courant électrique et des communications.
- (10) Invectives et promesse d'amitié de ses interlocuteurs
- (11) Apparition des ombres, Buttercup s'improvise une bougie.
- (12) Arrivée de Windgery, confondu avec une ombre.
- (13) Le compagnon morose ne fait qu'accentuer sa solitude.
- (14) L'hôtelier insiste lui-même sur le fardeau de la solitude.
- (15) Isolement climatique: la neige se met à tomber.
- (16) Il termine la soirée seul, hallucinant, dominé par les ombres.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

OWEN, Thomas, « 15.12.38 », *Les Chemins étranges*, in *Œuvres complètes I*, Bruxelles, Lefrancq, 1994, p. 918-930.

— « La Truie », *La Truie et autres histoires secrètes*, Verviers (Belgique), Bibliothèque Marabout, 1972, p. 7-17.

RAY, Jean, « Dürer, l'idiot », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 273-288.

— « Le Dernier Voyageur », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 247-260.

— « Le Psautier de Mayence », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 151-190.

Œuvres citées

OWEN, Thomas, « Au Cimetière de Bernkastel », *Cérémonial nocturne et autres contes insolites*, Verviers (Belgique), Marabout, 1966, p. 135-156.

RAY, Jean, « Les Étranges études du docteur Paukensschläger », *Les Contes du whisky*, Verviers (Belgique), Marabout, 1965, p. 207-218.

— « Le Fantôme dans la cale », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 73-86.

— « La Ruelle ténébreuse », *Le Grand Nocturne, Les Cercles de l'Épouvante*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 87-132.

— *Le Livre des fantômes suivi de Saint-Judas-de-la-Nuit*, Marabout, Verviers (Belgique), 1966, 314 p.

Ouvrages théoriques

The New Encyclopaedia Britannica, Vol. 4, 15th edition, Chicago, University of Chicago, 1989.

- BACHELARD, Gaston, *Poétique de l'espace*, 8^e éd., Paris, Quadrige/PUF, 2001, 214 p.
- BARONIAN, Jean-Baptiste et Françoise LÉVIE, *L'Archange fantastique*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1981, 205 p.
- BARBIER, Frédéric, *L'Europe de Gutenberg : Le livre et l'invention de la modernité occidentale*, Paris, Belin, 1990, 364 p.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, coll. « Thèmes et textes », 1974, p. 73.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur le fantastique dans la littérature*, Montréal, Balzac-Le Griot, Coll. « L'Univers des discours », 1998, 306 p.
- *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, 2006, 204 p.
- BOZZETTO, Roger, *Le Fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2001, 247 p.
- CAILLOIS, Roger, *Obliques* précédé de *Images, images...*, Paris, Stock, 1975, p. 13-44.
- CAMUS, Audrey, « Le pays imaginaire dans la littérature narrative française du XX^e siècle », thèse, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2006, 522 p.
- CARION, Jacques, *Jean Ray. Un livre : Le Grand Nocturne. Une œuvre*, Bruxelles, Labor, 1986, 64 p.
- CARPENTIER, André, « Chapitre V : Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », *Rupture. Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, p. 97-109.
- CARPENTIER, André, « Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève », *Voix et images : Yves Préfontaine*, vol. 24, no. 70, 1998, p. 141-150.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 468 p.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain, *Le Réel et le fantastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'Ouverture philosophique », 1998, 196 p.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain et J.-M. CHANCEL, « Interdiction de séjour. À propos d'une demeure fantastique », *Décors de l'irréel, Revue La Licorne*, N° 10, Poitiers, Université de Poitiers, 1986, p. 97-102.
- DELCOURT, Christian, *Jean Ray ou les choses dont on fait les histoires*, Paris, A. G. Nizet, 1980, 117 p.

DUHAMEL, Joseph, « Jean Ray, un narrateur dans le monde parallèle », *Fantastiqueurs*, Textyles n° 10, Revue des Lettres belges de langue française, Bruxelles, 1993, p. 73-84.

— « Dire et maudire : *Le Psautier de Mayence* », *Lectures de Jean Ray*, Textyles no 4, Revue des Lettres belges de langue française, 1988, p. 243-266.
Également disponible sur le web : <http://www.textyles.be/textyles/pdf/1-4/4-Duhamel.pdf>

DUPERRAY, Max, « L'hétérotopie littéraire : théâtralité et déréalisation », *Décors de l'irréel*, Revue *La Licorne*, N° 10, Poitiers, Université de Poitiers, 1986, p. 11-15.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Montréal, Union générale d'éditions (10/18), 1977, p. 122.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.

FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière : Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 516 p.

FINNÉ, Jacques, *La Littérature fantastique : Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980, 216 p.

— « Jean Ray ou "la cuisine des anges" », dans TRUCHAUD, François et Jacques van HERP, dir., *Jean Ray*, Paris, Éditions de l'Herne, 1980, p. 191-204.

GOIMARD, Jacques et Roland STRAGLIATI, *La grande anthologie du fantastique*, Paris, Presses Pocket, 1977, 8 volumes.

GOLDSTEIN, Bruce E., *Sensation & Perception*, 7th edition, Belmont (USA), Thomson Wadsworth, 1997, 438 p.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Écriture », 1992, 254 p.

GUENNEC, Jean Le, *Raison et déraison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2003, 318 p.

HAMON, Philippe, *Du Descriptif*, 4^e éd. rév., Paris, Hachette, Coll. « Recherches littéraires », 1993, 247 p.

HERP, Jacques van, « L'univers de Jean Ray », dans TRUCHAUD, François et Jacques van HERP, dir., *Jean Ray*, Paris, Éditions de l'Herne, 1980, p. 216-233.

— « La quatrième dimension », *Ray/Flanders*, dossier réalisé par BRIOT, Murielle, Bruxelles, Lefrancq, coll. « Dossiers de Phénix », n° 3, 1995, p. 111-116.

LOVECRAFT, H.P., *Épouvante et surnaturel en littérature*, Paris, Christian Bourgois, 1969, 164 p.

LUTWACK, Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 1984, 274 p.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Éditions de minuit, Paris, 1963, 255 p.

MALHERBE, Michel et Cheidh SAIL, *Parlons wolof : langue et culture*, Paris, L'Harmattan, 1989, 181 p.

MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, Coll. « Contours littéraires », no. 81, 1992, 160 p.

MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, Coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », no. 26, 1999, 479 p.

— « Du lieu au livre ou le savoir fantastique de *Malpertuis* », *Fantastiqueurs*, Textyles n° 10, Revue des Lettres belges de langue française, 1993, p. 85-96.

NODIER, Charles, *Du Fantastique en Littérature*, Paris, Chimères, Coll. « Barbe bleue », 1989(1830), 38 p.

PONNAU, Gwenhaél, « La perte du sens et le blanc du texte : l'envers du décor », *Décors de l'irréel*, Revue La Licorne, N° 10, Poitiers, Université de Poitiers, 1986, p. 81-95.

REY, Alain (dir. publ.), *Nouveau Petit Robert : Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française* (version électronique), Paris, version 1.3, 1996-1997.

REY, Alain (dir.), *Le Robert encyclopédique des noms propres*, Paris, LeRobert, 2007 (pour l'édition 2008).

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, nouv. éd. rev. et aug., Paris, Fayard, 1985, 463 p.

THÉRIEN, Gilles, « L'exercice de la lecture littéraire » in GERVAIS, Bertrand et Rachel BOUVET, dir., *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, PUQ, 2007, p. 11-42.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1970, 170 p.

TUAN, Yi-Fu, *Space and Place : The perspective of experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979, 235 p.

— *Landscapes of Fear*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979. 262 p.

VANNI, Marie-Christine, « Les mondes intercalaires chez Jean Ray, nouvelle mythologie ? », *Cahiers du CERLI*, n°14, Bruxelles, Ed. RectoVerso, 1987, p. 237-250.

VERHESEN, Fernand, « L'écriture de Jean Ray », dans TRUCHAUD, François et Jacques van HERP, dir., *Jean Ray*, Paris, Éditions de l'Herne, 1980, p. 211-215.

VUIJLSTEKE, Marc, « Les univers intercalaires de Jean Ray », dans TRUCHAUD, François et Jacques van HERP, dir., *Jean Ray*, Paris, Éditions de l'Herne, 1980, p. 234-237.

WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Age d'homme, 1978, 265 p.